EDITURA DACIA

DE ACELAŞI AUTOR:

PROFILURI GRAFICE CONTEMPORANE
Editura Dacia, 1971

JULIUS PODLIPNY
Editura Facla, 1974

MUZEUL DE ARTĂ CLUJ
Editura Meridiane, 1974

NAGY IMRE
Editura Meridiane, 1978

ALEXANDRU MOHI
Editura Meridiane, 1978

PETRE ABRUDAN
Editura Meridiane, 1979

TEODOR HARŞIA
Editura Meridiane, 1980

Lei 10,50

NEGOIȚĂ LĂPTOIU * INCURSIUNI ÎN PLASTICA TRANSILVANĂ

NEGOIȚĂ LĂPTOIU

INCURSIUNI ÎN PLASTICA TRANSILVANĂ

194146

*

a

COPERTA: OCTAVIAN BOUR

CLUJ-NAPOCA 1981

NEGOIȚĂ
LĂPTOIU

INCURSIUNI ÎN PLASTICA TRANSILVANĂ

B.C.U. IASI
782475

dacia

Părinţilor mei,

AVRAM ŞI TEREZA

29 APR 1981
B.C.U. "M. EMINESCU"
— IAŞI —
au 579 720

73/75 (498.4)(04) = 59

C 1 6

ARGUMENT PENTRU UN SPAŢIU PLASTIC TRANSILVAN

Materialul pentru aceste *Incursiuni în plastica transilvană* s-a acumulat şi s-a sedimentat timp de mai bine de un deceniu. În tot acest interval ne-am documentat în numeroase muzee, arhive şi colecţii particulare, am apelat la generoasa memorie a cîtorva artişti vîrstnici şi a specialiştilor. S-au parcurs, de asemenea, scrierile de specialitate şi presa vremii. Stăruind cu gîndul asupra mărturiilor culese, am constatat că multiple aspecte ale artelor frumoase din spaţiul intracarpatic au rămas necunoscute publicului larg, altele fiind vag sau eronat precizate. De aceea, am considerat că aducerea acestor date la lumina timpului de astăzi constituie un fapt util şi necesar. Prin dezvăluirea unor amănunte răsfirate în cîmpul vast al istoriei naţionale, vom aduce — sperăm — un plus de informaţie şi cunoaştere asupra unui climat cu profunde implicaţii spirituale.

Amploarea mărturiilor de care dispuneam ne-a impus o fragmentare a evocării. Într-o primă încercare — cea actuală — ne-am oprit asupra cîtorva personalităţi a căror operă încurajează reliefarea unor mari frămîntări şi mutaţii, petrecute la răscruce de veacuri — 1900. Atunci apar în arta transilvană un număr apreciabil de energii care încep să dea contur specific reprezentărilor plastice. Un al doilea volum va insista în mod deosebit asupra perioadei interbelice, cînd modernizarea vieţii artistice se amplifică prin aportul de substanţă a două generaţii. Prima o alcătuiau profesorii Şcolii de arte frumoase din Cluj şi Timişoara: Catul Bogdan (1897—1978), Aurel Ciupe (n. 1900), Anastase Demian (1099—1977), Romul Ladea (1901—1970), Eugen Pascu (1895—1948) şi Julius Podlipny (n. 1898), cealaltă constituind-o cursanţii acestei şcoli: Petre Abrudan (1907—1979), Nicolae Brana (n. 1905), Virgil Fulicea (1908—1979), Fülöp Antal Andor (1908—1979), Eugen Gâscă (n. 1908), Teodor Harşia (n. 1914), Constantin Dinu Ilea (n. 1910), Tasso Marchini (1907—1936), Alexandru Mohi

(n. 1902), Letiția Muntean (1902—1979), Lucia Piso-Ladea (1914—1972), Eugen Szervátiusz (n. 1903), Ion Vlasiu (n. 1908) ș.a. În sfîrșit, un ultim volum va reliefa contribuția diverselor centre artistice în etapa contemporană, desprinzîndu-se particularitatea unor intonații care au amplificat rezonanțele fondului spiritual autohton.

Așadar, aceste *Incursiuni* trebuie înțelese ca făcînd parte dintr-un ansamblu mai amplu, mai complex. Numai prin asocierea tuturor datelor se va obține acea imagine edificatoare asupra unui spațiu plastic transilvan, integrat organic valorilor perene ale arte românești.

Să precizăm acum cîteva trăsături definitorii care se desprind din lectura acestui volum. Consemnăm mai întîi voința acerbă de emancipare culturală și națională a tuturor energiilor crunt oprimate de regimul abuziv al dualismului austro-ungar (statuat în 1867). Consecințele negative ale unei politici culturale intolerantă îndeosebi față de manifestările spirituale ale populației majoritare din Transilvania — cea românească — au făcut ca multe din talente să nu-și poată desăvîrși vocația, iar altele să încerce realizarea departe de locurile de obîrșie. Este cazul unui George Vlădăreanu (sec. 19), Sava Henția (1848—1903), Nicolae Bran (1861—1947), Gheorghe Russu (sec. 19—20), George Alexandru Matei-Mathéy (n. 1884), Sabin Popp (1896—1928), Ion Theodorescu-Sion (1882—1939), Cornel Medrea (1888—1964) ș.a. Îndurerat de argumentele tristei realități Lucian Blaga (1895—1961) va releva cu obiectivitate, că „Ardealul niciodată nu a fost lipsit de talente, dar din lipsă de școale aceste talente au căzut repede în diletantism iremediabil sau au apucat drumul ispititor și plin de curse al străinătății"[1]. Aceste împrejurări vitrege au făcut ca multe din reprezentările prin linie și culoare să cunoască anonimatul colectivității.

Au fost, însă, numeroase și cazurile cînd — sprijiniți de intelectualitatea progresistă a vremii — o serie de artiști au înfruntat și depășit opreliștile multiple, participînd la vastul program de dezvoltare culturală, inițiat de „Societatea pentru literatura română și cultura poporului român" („Astra", înființată în 6 septembrie 1861, la Sibiu). Exemplul cel mai grăitor îl constituie activitatea prolifică a bănățeanului Nicolae Popescu (1835—1877), continuată de inițiativele unor Octavian Smigelschi (1866—1912), Flaviu Domșa (1878—1932), Ion Bușiția (1875—1953) etc. Din păcate, în lipsa unui climat în măsură să încurajeze finalizarea frumoaselor lor proiecte, o mare parte a energiilor s-au consumat în decorațiuni de interes ecleziastic. Dar și prin intermediul acestora s-a afirmat viabilitatea tradiției românești, precum și posibilitatea de convertire a canoanelor spre imagini de o largă semnificație umanistă.

[1] Lucian Blaga, *O școală de arte frumoase*, în „Adevărul literar și artistic", București, 6 decembrie 1925.

În primele două decenii ale veacului nostru se constată o amplificare a repertoriului tematic și stilistic, contactul artiștilor transilvăneni cu marile centre artistice apusene (cu preferință pentru München și Paris), facilitînd diversificarea expresiei. Unele soluții formale (secesioniste, fove sau expresioniste) sînt de o actualitate ce recomandă sincretismul fenomenului plastic transilvan cu mutațiile înnoitoare ale artei europene. Participanți direcți sau simpli martori ai realităților dramatice dezvăluite de prima conflagrație mondială, artiștii manifestă — în marea lor majoritate — simpatie pentru ideile democratice, orientîndu-se către o artă de clară finalitate socială și umanistă. Exponenții cei mai reprezentativi ai acestor tendințe progresiste au fost Aurel Popp (1879—1960), Alexandru Ziffer (1880—1962), Hans Eder (1881—1955), Johann Mattis-Teutsch (1884—1962), Eugen Pascu (1895—1948) sau Alexandru Szolnay (1893—1950).

Făurirea unității naționale depline prin Unirea Transilvaniei cu România, la 1 decembrie 1918, avea să dea un puternic impuls dezvoltării vieții artistice. Chiar de la început apare inițiativa înființării unei academii de arte frumoase la Cluj. Pînă la învingerea dificultăților inerente oricărui început, voința de asociere a energiilor creatoare se materializează prin organizarea primului „Salon al artei ardelene", denumit semnificativ „Collegium Artificum Transylvanicorum". Scopul acestui Salon, deschis în sala Prefecturii din Cluj, la 24 februarie 1921, era „de a strînge raporturile dintre toți artiștii Ardealului, fără deosebire de naționalitate și de a crea la Cluj un centru permanent de manifestări artistice, care să fie și în sprijinul activării vieții sociale"[2]. Participau 72 de artiști, expunînd 276 de tablouri și 30 de sculpturi.

[2] *O grandioasă manifestare artistică*, în „Înfrățirea", Cluj, 2 februarie 1921.

Alături de Cluj — Braşovul, Sibiul şi Timişoara devin centre ale unei activităţi febrile. Artişti consacraţi, precum Alexandru Popp (1868—1949), Pericle Capidan (1868—1966), Hans Eder, Alexandru Ziffer, Walter Wiedmann (1891—1966) şi alţii, deschid sugestive expoziţii personale. În ianuarie 1922 se pun bazele (la Timişoara) a „Asociaţiei bănăţene de arte frumoase", ce cuprindea 43 de membri activi. Încă din 1920 ia fiinţă în cadrul „Astrei", societatea „Mormintele eroilor", cu sedii în toate centrele judeţene, societate care a adunat importante fonduri necesare edificării de monumente. Tot în cadrul „Astrei" se organizează (noiembrie 1925) o secţiune artistică în a cărei primă şedinţă s-au fixat „indicii serioase pentru dezvoltarea artistică culturală a Transilvaniei"[3].

În această atmosferă efervescentă apare ca firească înfiinţarea, în toamna anului 1925, a Şcolii de arte frumoase din Cluj, prima instituţie cu profil academic — în domeniul plastic — din Transilvania. Şcoala avea să-şi îndeplinească menirea acoperind un mare gol în viaţa spirituală a acestei treimi din România. La numai cîţiva ani de la înfiinţare, în 1929, cu ocazia unei expoziţii de sfîrşit de an, un cotidian clujean avea să afirme cu îndreptăţită obiectivitate: „Şcoala de arte frumoase din Cluj este un important factor de cultură, iar activitatea desfăşurată de ea în Transilvania deosebit de serioasă"[4].

Caracteristic perioadei interbelice este şi fenomenul interferenţelor stilistice, expresie directă a apropierii stimulative dintre spiritele diverselor naţionalităţi. Astfel, pictorul Nagy István (1871—1937) întreţine o frumoasă prietenie cu Lucian Blaga şi Octavian Goga, portretizează cu nerv şi tentă arhaică chipuri de români ardeleni, influenţîndu-l stilistic (în desen) şi pe Anastase Demian. Nagy Imre (1893—1976), pictorul ţinuturilor montane din zona Harghitei sau Nicolae Brana adaugă expresiei elan constructiv şi vitalitate în contact cu mediul artistic braşovean, viziunea lor fiind puternic înrîurită de pictura lui Hans Eder. Pe de altă parte, Hans Eder se lasă cucerit de atmosfera culturală întreţinută de intelectualitatea românească, legînd trainice prietenii şi portre-

[3] *De la secţiunea artistică a „Astrei"*, în „Patria", Cluj, 24 noiembrie 1925.

[4] N. R., *A Kolozsvári képzömüvészeti Föiskola növendékeinek kiállitása* (Expoziţia studenţilor Şcolii superioare de artă plastică din Cluj), în „Ellenzék", Cluj, 11 iunie 1929.

tizîndu-i pe Tiberiu Brediceanu, Jean Al. Steriadi, Panait Istrati, Iosif Iser, Al. O. Teodoreanu, Octavian Goga, iar clujeanul Alexandru Szolnay (spirit animat de adînci sentimente umaniste, militînd consecvent pentru amplificarea relaţiilor de colaborare româno-maghiare) ajunge la o clară iluminare a paletei, atingînd sub influenţa picturii româneşti — suavităţi şi rafinamente ce o apropie de creaţia lui Francisc Şirato (1877—1953) şi Nicolae Tonitza (1886—1940). Iată, amintite sintetic, aspecte care — numai cîteva — şi-au găsit oglindirea în cuprinsul volumului de faţă.

Contribuţia personalităţilor (aici evocate) la afirmarea particularităţii peisajului plastic transilvan din epoca modernizării vieţii artistice româneşti, cunoaşte — evident — mari diferenţe valorice. Cu riscul de a sacrifica, aparent, unitatea viziunii de ansamblu, le-am asociat aici pentru că activitatea lor, desfăşurată pe multiple planuri, oferă amănunte ce nu pot fi neglijate în cadrul oricărei încercări de conturare a realităţii artistice dintr-o importantă epocă istorică. Cei mai mulţi au fost dotaţi cu spirit vizionar, ajungînd la o pregnantă individualitate stilistică. Alţii, deşi dispuneau de un real talent şi de o serioasă pregătire academică, s-au acomodat cerinţelor mai modeste ale unui mediu nu suficient pregătit pentru a asimila modalităţile de expresie impuse de exigenţele moderne. Cu toţii, însă, s-au exprimat onest şi sincer, modelînd — pe măsura specificului fiecăruia — gustul pentru frumos al marelui public. Mulţi au fost şi pedagogi renumiţi, au iniţiat importante manifestări colective, încercînd o solidarizare a valorilor autentice, zăgăzuind, astfel, libera manifestare a diletantismului.

Au activat, însă, majoritatea, într-un interval de timp în care cercurile guvernante — preocupate îndeosebi de dispute politice — au neglijat iniţiativele creatoare, care s-au bazat în bună măsură doar pe entuziasmul artiştilor. Considerîndu-se responsabil, asemenea confraţilor de breaslă, faţă de destinul artei româneşti din această parte a ţării, pictorul Aurel Ciupe reliefa într-un articol evocator[5], neajunsurile vieţii artistice din Ardealul anului 1930: lipsa de fonduri în bugetele municipiilor pentru achiziţionarea de lucrări, care să pătrundă în puţinele muzee existente; lipsa atelierelor şi a lo-

[5] Aurel Ciupe, *Problema artelor plastice din Ardeal*, în „Societatea de mîine", Cluj, 1—15 iulie 1930, p. 275—276.

calurilor adecvate pentru expunerea operelor de artă; dezinteresul pentru soarta învățămîntului artistic etc.

Concentrîndu-ne atenția asupra unor artiști care s-au născut înainte de 1900, observăm prioritatea preocupărilor picturale. Era genul care cunoștea o tradiție și găsea mai ușor un plasament. Interesul pentru sculptură, grafică și artele decorative începe să se afirme abia în periaoda interbelică, fiind cultivate statornic de artiști care-și fac din aceste domenii sensul unic al activității lor creatoare. Asupra lor ca și asupra aspectelor învățămîntului artistic din Transilvania vom insista în „incursiunile" viitoare.

Nu putem încheia aceste succinte considerații preliminare fără a încerca o motivație asupra absenței a numeroși artiști, colegi de generație cu cei aici consemnați. Rațiunea nu a fost una de natură valorică, cît mai degrabă practică. Lărgind aria de cuprindere numerică, limitam inevitabil spațiul de analiză rezervat unor personalități de prim ordin, eliminînd astfel o serie de date importante. Am preferat o evocare cît mai cuprinzătoare posibilă asupra artiștilor pe care ne-am propus să-i conturăm, urmînd ca ulterior — pe măsura întregirii documentației noastre — să revenim și asupra celor pe care nu i-a putut cuprinde volumul de față.

Capitolul I

DIN FRĂMÎNTĂRILE UNEI PERIOADE DE TRANZIȚIE

UN MARE ANIMATOR ŞI PRECURSOR: NICOLAE POPESCU

Fără a atinge notorietatea unui Aman (1831—1891) sau Grigorescu (1838—1907), dată fiind fie puţinătatea anilor, fie precaritatea condiţiilor în care a activat, Nicolae Popescu reprezintă pentru cultura românească a veacului al XIX-lea acel tip de intelectual care concentrează în sine toate aspiraţiile voinţei de emancipare socială şi naţională caracteristice unei întregi epoci istorice. Pentru fiul unei familii de ţărani săraci (născut în 6 octombrie 1835 la Zorlanţul Mare, judeţul Caraş-Severin) îmbrăţişarea unei cariere artistice în Banatul celei de a doua jumătăţi a veacului trecut (supusă programului sever al regimului de la Viena, iar din 1867 dualismului austro-ungar) însemna asumarea unui întreg cortegiu de opreliști şi privaţiuni.

Rămas orfan la 14 ani, caută un mijloc de subzistenţă, simţindu-se atras de practica vieţii de zugrav. Timp de zece ani, pînă în 1859, se iniţiază în atelierele pictorilor Mihail Velceleanu (1810—1872) din Borşa, cel mai apreciat pictor academic al vremii şi Mihail Popovici (sec. XIX), iar după unii biografi[1] la Dimitrie Turcu (1810—1883) din Oraviţa. Îndemnat stăruitor să-şi desăvîrşească pregătirea în cadrul vreunei Academii, se înscrie la „Conservatorul" din Pesta (1959), fiind întreţinut prin bunăvoinţa lui Emanuil Gojdu (membru fondator al instituţiei) şi a tinerimii române aflată la studii în capitala ungară. Antrenat în frămîntările politice ale vremii, în august 1860, Nicolae Popescu execută după natură portretele celor 11 deputaţi români din Dieta Ungariei, integrîndu-i un an mai tîrziu în compoziţia litografiată, *Romanii anteluptatorii pentru egalitatea nationalu in Diet'a Ungariei*. După cum se anunţa în „Foaie pentru minte, inimă şi literatură"[2], lucrarea imprimată şi editată la Viena, urma să se răspîndească pe coli şi la sume diferite, în rîndurile populaţiei româneşti, atît din părţile Austro-Ungariei, cît şi din Principatele Unite. Unul din exemplare se păstrează astăzi la cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei R. S. România.

Surprins de talentul şi evoluţia elevului său, profesorul Engerth de la „Conservatorul" din Pesta îl sfătuieşte să meargă la „Academia" din Viena. Dar de unde resurse? Soluţia o găsesc „tinerii însufleţiţi de propăşirile cele mai frumoase ale lui Popescu"[3], care-i recomandă realizarea unei „icóne" a lui *Mihaiu Eroulu*. Cu acţiunea de litografiere la Pesta în „mii de exemplare" (în atelierul vestitului litograf Rohn), răspîndirea ei „prin toate părţile locuite de români şi adunarea sumelor" se ocupă studentul în drept Partenie Cosma (devenit mai tîrziu avocat la Sibiu şi deputat). S-au strîns în cele din urmă 1.000 de florini care i se trimiteau la Viena în rate lunare, împreună cu un ajutor de 60 de florini, din partea fundaţiei Mocioni. Drept recunoştinţă pentru dragostea şi sprijinul tinerimii române din Pesta (de la care primeşte şi banii necesari călătoriei la Viena) lasă mărturie un desen, interpretînd într-o viziune personală *Întoarcerea lui Saul*.

În capitala Imperiului a studiat timp de patru ani (1860—64) la Academia de arte frumoase, respectînd sîrguincios disciplina normelor didactice. Poposea adesea în sălile vestitului „Kunsthistorisches Muzeum", efectuînd numeroase cópii după lucrările marilor maeştri, cu preferinţă pentru cei din şcoala italiană. La Muzeul Banatului din Timişoara se păstrează un număr important de lucrări care permit unele concluzii privind nivelul artistic al perioadei vieneze.

Desenele, executate în peniţă sau creion, relevă diversitatea preocupărilor. Multe sînt studii după modele vii, în costume de epocă, altele exerciţii de anatomie, drapaj şi mişcare, după mulaje antice sau sculpturi medievale în stil gotic. Toate mărturisesc o remarcabilă siguranţă a ductului, simţul construcţiei şi proporţiilor. Dar dincolo de fermitatea şi eleganţa liniilor se întrevede pasiunea pentru rafinata modelare a formelor, animate de jocul discret al penumbrelor. Nu rare sînt cazurile cînd se depăşesc limitele formulării didacticiste, expresia primind freamătul unei fine nuanţări

[1] M.B., *Nicolae Popescu, pictorul român*, în „Telegraful român", Bucureşti, 17 ianuarie 1878.

[2] *Ştiri*, în „Foaie pentru minte, inimă şi literatură", Braşov, 10 octombrie 1878.

[3] M.B., *op. cit.*

psihologice (a se vedea îndeosebi *Cap de copil* şi *Portret de bătrîn*).

Interesante trăsături de caracter relevă şi seria de portrete în ulei, de o calitate deosebită dovedindu-se *Călugăr capucin*, *Magistratul*. Prima lucrare este de-o expresivitate ce depăşeşte evident convenţia academică, pictorul mizînd pe efectul disputei dintre statica monumentală a rasei cu glugă, redată în armonii dense de brunuri şi mobilitatea sfumato-ului din partea de jos a capului, în alb-griuri mătăsoase, volatile. Mai intervine apoi şi un accent constructiv (în partea superioară a capului) care conferă fermitate şi vigoare trăsăturilor fizionomice. Celălalt portret, reprezentînd după aspectele vestimentare un demnitar din ambianţa veneţiană, trădează certe influenţe ale renaşterii italiene, sobrietatea şi economia mijloacelor picturale reuşind să individualizeze pregnant spiritualitatea şi condiţia socială a celui portretizat.

Cu toate cîştigurile de meşteşug, simţea totuşi limitele instrucţiei vieneze. Voind să-şi perfecteze studiile la Roma, revine în ţară — în 1864 — pentru a convinge pe conducătorii intelectualităţii române de necesitatea unui stipendiu. Execută la Oradea şi în Banat portretele notabilităţilor locale (amintim aici de *Alexandru Maniu* şi *episcopul Silaghi*), dovedind reale calităţi de portretist. Conştient de necesitatea desăvîrşirii unităţii naţionale, pentru care milita spiritualitatea progresistă a vremii, Nicolae Popescu schiţează două variante (desen) cu *Unirea Principatelor Române*, sugerînd într-o viziune alegorică ideea unificării depline a tuturor provinciilor româneşti.

În primăvara anului 1865 frecventa „Academia di San Luca" din Roma, fiind stipendiat de fundaţia Mocioni (900 de florini lunar). Pe întreaga durată a studiilor gîndul către ţară era mereu prezent, progresul la învăţătură şi alte preocupări făcîndu-le cunoscute adesea unor „bărbaţi de frunte ai neamului". Încă din primul an al şederii la Roma intră în corespondenţă cu Iosif Vulcan, ctitorul revistei orădene „Familia" (1865) care înţelege să-l popularizeze în gazeta sa, începînd cu numărul din 17 iulie. Era, de asemenea, în relaţii cu braşoveanul George Vlădăreanu (sec. XIX), cel care din 1862 fusese trimis cu un stipendiu romanţian să studieze la München. Dintr-o scrisoare a acestuia către Timotei Cipariu, aflăm de recomandările ce le primea de la Nicolae Popescu: „pentru că scopul nostru nu-i a ne face

decopiatori. Nu frate! Ar fi de doritu a face tablouri de compoziţiune din istoria naţională, care încă nu sînt făcute de nimeni pînă acuma[4], [...] să-ndreptăm gustul urît din mijlocul poporului nostru şi în locul aceluia să aducem frumuseţia"[5].

Considerînd că un ajutor preţios în opera de emancipare naţională ca şi în realizarea unor compoziţii inspirate din istoria neamului l-ar oferi cunoaşterea de către marele public român a scenelor ce împodobeau „Columna lui Traian" de la Roma (aducînd mărturii atît de grăitoare asupra trecutului glorios al acestei istorii), tînărul Nicolae Popescu proiectează alcătuirea unui album cu desene care să fie multiplicate prin fotografiere şi apoi răspîndite în rîndul comunităţilor româneşti din Transilvania. Pentru desăvîrşirea unui asemenea fapt de cultură se consultă cu „minţile luminate" din ţară, scriindu-i lui Iosif Vulcan, Vincenţiu Babeş, Timotei Cipariu şi George Barițiu. Intenţiile sale sînt îmbrăţişate cu căldură, fiind popularizate în paginile diverselor publicaţii[6]. La „fondul Cipariu" din cadrul Arhivelor Statului din Blaj se păstrează două scrisori[7] ale pictorului Nicolae Popescu, adresate prestigiosului cărturar, pe care le vom comenta în cele ce urmează.

În prima epistolă, expediată din Roma la 1 martie 1867, pictorul mulţumea pentru recomandări, care-l vor ajuta „să pot într-adevăr face un serviciu bun Naţiunii întregi". Acest serviciu viza o finalitate culturală de vitală importanţă — de „a ridica pictura pentru noi românii la o culme mai frumoasă". Desenele pentru album urmau să fie executate după gravurile efectuate la 1672 „de cei mai buni desenatori ai timpului" (era vorba de Pietro San Bartolo, 1635—1700 şi Carlo Errard, 1606—1689, din îndemnul lui Ludovic al XIV-lea, regele Franţei). Datorită sîrguinţei sale, artistul ajunsese să-şi

[4] Afirmaţia are temei în ce priveşte arta românească din Transilvania acelei vremi, deoarece în Principatele Unite asemenea preocupări cunoscuseră deja frumoase realizări.

[5] Corespondenţa George Vlădăreanu — Timotei Cipariu, scrisoarea din 28 septembrie 1866, dosar 58/1866, fond Cipariu, Arhivele Statului, Blaj.

[6] „Familia", Oradea, 19 februarie 1867; „Gazeta Transilvaniei", Braşov, 26 februarie 1867; „Concordia", Pesta, 28 februarie 1867; „Albina", Viena, 25 martie 1867.

[7] Publicate integral de semnatarul acestor rînduri, în „Banatica", Studii şi comunicări, Muzeul de istorie, Reşiţa, 1977, în articolul *Din corespondenţa lui Nicolae Popescu — Timotei Cipariu.*

cîştige „aicea prin pictură cunoştinţe şi onoare", fiind prezent la expoziţia din Roma (1867). Cu toată autoritatea pe care şi-o cîştigase, avînd deja o clientelă, dorinţa „ca român e mult mai mare". Refuză, deci, a se complace în postura de simplu pictor academic (cu real succes de public, chiar în condiţiile de pronunţată concurenţă), dorind „să folosească Naţiunii întregi, împreună cu fratele Vlădăreanu, care ajunse aici de curînd". Se angajează să lupte amîndoi cu greutăţile „numai să poată merita numele de oameni adevăraţi, care au lucrat pentru folosul şi înaintarea poporului românesc".

Mult mai amplă, cea de a doua epistolă, scrisă în 18 aprilie 1867, oferă informaţii interesante asupra stadiului lucrării (transpunerea scenelor de pe Columnă). După ce face încă o dată dovada frumoaselor sale sentimente patriotice, aminteşte de înţelegerea avută cu George Vlădăreanu de a merge la Viena pentru a găsi un fotograf bun, care să facă „decopieri" (reproduceri), iar de acolo să le expedieze în ţară celor interesaţi. Printr-o cît mai largă răspîndire a albumului „ar putea trage folos foarte mare tinerii şi bătrînii, cunoscînd de aici pe strămoşii noştri şi toată mărirea lor". Întrucît finalizarea întregului album s-ar fi extins pe timp de cinci ani, contribuţia de un cruceriu pe lună (pentru fiecare număr de la fiecare prenumerotat) nu ar fi fost un efort prea mare. Pictorul ştia că „timpurile sînt grele acuma!", însă efortul trebuia făcut, deoarece „noi sîntem ai Poporului şi Poporul este al nostru", iar acest popor „ştie a preţui foarte bine pe toţi bărbaţii aceia care lucrează pentru binele şi fericirea lui".

O altă informaţie extrem de importantă se referă la deschiderea unei clase „de desen la Gimnaziul din Blaj", fapt pe care Nicolae Popescu îl salută cu toată căldura. Dar între tinerii români cu studii academice la vremea aceea erau doar el şi Vlădăreanu (Ion Costande, 1814—1880, era deja din 1841 profesor la Gimnaziul „Theresianum' din Sibiu, iar Mişu Popp, 1827—1892, era un artist consacrat). În cazul în care Vlădăreanu ar fi acceptat postul, lui urma să-i trimită desenele. Contrar aşteptărilor lui Cipariu, la concursul care se ţine în luna august 1867, G. Vlădăreanu nu participă şi de aceea catedra a fost ocupată de Paul Marin, candidat cu pregătire militară. Astfel este introdus pentru prima oară în programa şcolară a gimnaziilor româneşti din Transilvania, între obiectele extraordinare „desenul şi pictura în clasele I—IV, împărţite în 7 despărţăminte, pe săptămînă

14 ore"[8]. Exemplul gimnaziului din Blaj este urmat în anii următori de cel din Năsăud (1871/72) şi Brad (1876/1877).

Din informaţiile de care dispunem pînă astăzi nu putem estima precis numărul desenelor şi reproducerilor efectuate de Nicolae Popescu după „Columna lui Traian". Ele au constat se pare din cîteva probe, expediate lui Iosif Vulcan, Vincenţiu Babeş, George Bariţiu şi Timotei Cipariu, care le-au şi comentat în presa vremii. Iniţiativa s-a stins în această fază incipientă, întrucît pictorul nu a primit din ţară confirmarea adeziunii unui număr suficient de abonaţi care să-i încurajeze lucrul. Sprijinul entuziast al intelectualităţii luminate din Transilvania n-a fost destul, ţara străbătînd o perioadă de cruntă opresiune, mai ales după înfăptuirea chiar în acel an, 1867, a dualismului austro-ungar, atît de ostil acţiunilor culturale menite a duce la emanciparea populaţiei româneşti.

În partea finală a scrisorii aflăm de intenţia pictorului „de a nu se despărţi de Roma", convins însă că şi de „aicea pot folosi Naţiunii mele foarte mult". Determinată în bună măsură de raţiuni de ordin sentimental (fiind în relaţii cu italianca Paulina Farniati — sau Farnese — cu care se va căsători curînd după aceea), intenţia de a se stabili definitiv la Roma nu devine fapt. Din relatările inserate în paginile „Familiei", aflăm că după ce a trecut prin Oradea în vara anului 1867, a plecat într-un sat de lîngă Oraviţa, unde avea de executat o comandă de pictură ecleziastică. Va contracta, totodată, alte lucrări (icoane prăznicare sau împărăteşti) pe care le va executa la Roma, unde se întoarce în toamnă[9].

Permanent informat asupra realităţilor din ţară e la curent cu instituirea unui concurs pentru pictarea bisericii din Seleuş. Mai mulţi artişti îşi trimit „opurile", între ei figurînd şi münchenezul Rick, dar consiliul parohial preferă proiectele şi, implicit, viziunea lui Nicolae Popescu. Această viziune încerca o simbioză între tradiţia bizantină şi concepţia neoclasică. În noiembrie 1869 pictarea altarului se găsea într-o fază destul de avansată. Ca adresă pentru cei doritori să-i avanseze comenzi, figura hotelul „Trei Roze" din cartierul Fabric al Timişoarei. Preocupat asiduu de desăvîrşirea lucrărilor contractate, în 1870 îşi cheamă familia de la Roma

[8] *Programma Gimnasiului sup. gr. cat. dein Blasiu pre a. scol. 1867/1868*, Blaj.

[9] *Note*, în „Familia", Oradea, 8 noiembrie 1867.

(soţia cu cei doi copii), stabilindu-i pentru un timp în satul natal. Aici rămîn pînă în primăvara anului următor, cînd îşi fixează reşedinţa la Vîrşeţ. Sumele modeste la care angajase atît decoraţia interioară cît şi celelalte lucrări ocazionale nu-i acopereau cheltuielile şi de aceea se vede nevoit a scoate la licitaţie *Cerşetorul din Roma*. Acest amănunt precizează statutul nesigur al unei vieţi de artist, tipic chiar şi atunci cînd era vorba de un talent de excepţie. Cu ce talent şi în ce condiţii înfăptuise şi opera de la Seleuş, aflăm din textul unei inscripţii inserate pe cărţile a doi dintre evanghelişti: „Cu foc m-am nutrit şi cu sudoare cruntă m-am adăpat pentru naţiune. Viitorul românilor va fi mare, însă trebuie luptă şi iarăşi luptă!“[10].

După ce a terminat de pictat biserica din Seleuş (vara anului 1872), în lipsa unor solicitări mai serioase care să-i asigure mijloacele de subzistenţă, pleacă din nou la Roma. Aici desfăşoară o activitate laborioasă care-i conferă posibilitatea materială de a putea cumpăra casa din Vicolo dei Spagnoli 29. Creaţia sa stîrneşte interesul notabilităţilor locale, fiind vizitat în atelier de „fruntea profesorilor de la Academia de Belle Arti, mulţime de profesori de la Universitate şi alţi iubitori de pictură [...], pentru a-i vedea şi admira concepţiunile“[11]. Este comentat elogios în paginile organului papal „L'Osservatore romano“, însuşi papa Pius al IX-lea avînd cuvinte de laudă pentru compoziţia *Sepulcru*, comandată de Mihai Domide din Năsăud, pentru biserica din Sîngiorgiu.

Încă o expresie a efortului permanent de a fi folositor „Naţiunii mele“ îl constituie revenirea în ţară, în primăvara anului 1874. Chemarea aparţine de astă dată locuitorilor din districtul Gorjului, care doreau mult ca reputatul artist să picteze ampla biserică din Tîrgu-Jiu. Angajează lucrarea împreună cu pictorul Zaharia Achimescu din Caransebeş, poposind în Gorj timp de un an. Solicitarea sa pentru această lucrare stă mărturie a prestigiului de care se bucura Nicolae Popescu dincolo de fruntariile provinciei sale, devenind alături de Mişu Popp, Constantin Lecca (1807—1889) sau

[10] Virgil Feier, *Un pictor bănăţean afirmat pe plan european*, în „Orizont“, Timişoara, 29 decembrie 1977, articol în care sînt dezvăluite date extrem de importante cuprinse în presa vremii.

[11] Ion Frunzetti, *Pictori bănăţeni din secolul al XIX-lea*, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1957, p. 102.

Gheorghe Tattarescu (1819—1894), o personalitate marcantă a vremii în domeniul picturii religioase. Calitatea lucrării de la Tîrgu-Jiu, efectuată într-un stil neoclasic, finalizat cu simţ cromatic şi monumental, s-a dovedit în asemenea măsură spre „mulţumirea tuturor, încît fruntaşii oraşului s-au văzut îndatoraţi a-şi exprima admiraţiunea printr-o adresă“[12]. În momentele de răgaz s-a îndeletnicit şi cu pictura laică, de şevalet, portretizînd cu fineţe oameni din partea locului, cum este şi acel sugestiv *Portret de negustor gorjean*[13].

Obositorul regim de activitate — cu popasuri în ţară, alternate cu momente petrecute ca pictor al „cetăţii eterne“ — este consemnat şi de redactorii de la ziarul florentin „L'Italia artistica“, ziar care îi dedică un amplu articol în numărul din 21 septembrie 1875, sub titlul *Il pittore Nicola Popescu*. Artistul este considerat „unul din acei artişti streini care şi-au făcut din Roma a doua lor patrie, mărind prestigiul cetăţii eterne, primind laudă şi recunoştinţă prin operele lor, încă şi peste locurile lor de naştere“. Ca amănunte biografice semnificative sînt reliefate lucrarea *Cerşetorul* (*Il Mendico*), „operă care la timpul său a constituit un eveniment de zi în Roma“, precum şi „picturile răspîndite prin bisericile româneşti“. Însemnările din presa italiană au fost furnizate „Albinei“ de către un corespondent din Roma, care în încheierea materialului îşi exprima şi el convingerea că realizările lui Nicolae Popescu „pot fi, ba trebuie să fie cu timpul, nu numai nutritoare de pietate [...], dar totodată creatoare de bun gust în popor şi îndemn la artă şi cultură“[14]. Nu mult după aceea corespondenţa din Roma este completată cu alte relatări, cuprinse în „Il Monitore di Roma“ (din 26 aprilie) , şi „L'Osservatore romano“ (din 27 aprilie) care informează despre realizarea unei „opere grandioase“, un apostol *San Andrea*, monumental, de 3,300× 2,000 m, „Ordinato espressamente all'esimio artista per una chiesa di Tivoli“. Lucrarea a fost executată „cu toată eminenţia în stilul italian antic, cel admirat de toată lumea“[15].

În vara anului 1876, graţie unei scrisori adresate „Albinei“ de către G.C. din Lugoj, aflăm că pictorul se afla în locali-

[12] *Notiţe*, în „Familia“, Oradea, 6 aprilie 1875, p. 164.

[13] Ion Frunzetti, *op. cit.*, p. 105.

[14] *Il pittore Nicola Popescu*, în „Albina“, Pesta, 17 martie 1876.

[15] *Despre renumitul nostru pictor academic*, în „Albina“, Pesta, 7 mai 1876.

tate de cîteva săptămîni, timp în care executase două icoane (*Arhanghelul Mihail* și *Bunavestire* pentru ușile principale de la altarul bisericii românești), „care dovedesc nu numai un talent extraordinar, o patientia rară, o voință nobilă și un gust admirabil, ci și foarte multă poezie", considerîndu-le capabile a figura în orice galerie de artă europeană. Autorul corespondenței, apreciind deplina cunoaștere de către Nicolae Popescu a „istoriei bisericii noastre", înștiințează cititorii ziarului din Pesta despre căldura cu care a fost înconjurat „din partea fraților noștri lujogeni", care nutreau speranța că „dînsul se va așeza cu totul în Lugoj și aici va forma o școală proprie de pictură [...], după manierele și principiile sale, cele atît de lăudate și apreciate de jurnalistica italiană"[16].

La insistențele tot mai numeroșilor admiratori din provincia natală, acceptă să picteze și biserica ortodoxă din Pesac (de lîngă Lugoj), lucrare începută în toamna lui 1876 și desăvîrșită abia în vara anului următor. Mare parte din „icoanele mișcătoare" le executase încă la Roma. În timpul lucrului la Pesac, unde luase ca asociat un alt pictor bănățean, pe Filip Matei (sec. XIX) din Bocșa Montană, se convinge de stîngăciile și lipsa de orizont a acestor zugravi chemați să decoreze multiplele lăcașe de cult românești.

Triste constatări mai vechi, acum amplificate, îl determină să pornească o acțiune viguroasă pentru înființarea unei „Academii de arte frumoase" în Banat, cu sediul la Caransebeș. Apelează pentru aceasta la sprijinul „Consistoriului diecezan" din Arad, precizîndu-și în scris intențiile: „... văzînd cîtă avere națională se înstrăinează, prin aceia că nu avem nici meseriași, nici artiști destui pentru ca să ne provedem lipsurile poporului nostru prin lățirea artei de pictură". Luînd în considerare realitatea mediului în care avea să profeseze, concepea inițierea în arta picturii „pe baza celei bisericești, care, precum a fost la alte popoare, este și la poporul nostru începutul natural al dezvoltării și lățirii acestei arte"[17]. Schițînd programul cursurilor desfășurate pe timp de unul sau doi ani, preconiza între materiile de studiu, alături de desen și pictură, discipline de primă importanță pentru lărgirea orizontului spiritual al cursanților: istoria universală, istoria artelor, istoria bisericească, psihologia, anatomia și perspectiva. Admiterea urma să se efectueze pe bază de examen sau cu certificat de trei clase gimnaziale. Gîndul la situația materială precară a unor copii de talent, lipsiți de posibilități de școlarizare, îl determină să vină, la sfîrșit, cu un corectiv: „Talentele deosebite pentru pictură fac excepție"[18].

Sprijinul promis de episcopia din Arad devine fapt prin închirierea unui local și acordarea unei subvenții de 200 de florini. Astfel, în 4 august 1877, Nicolae Popescu pune temeliile unei școli de pictură la Caransebeș, văzîndu-și împlinit încă un frumos ideal. Pentru a-și putea finaliza nobila-i intenție își aduce și familia în țară, stabilindu-se la Lugoj. Dar un atac de cord necruțător, survenit în 27 decembrie 1877, curmă (la numai 42 de ani) firul unei vieți consacrate afirmării artei și spiritualității românești.

Deși stînjenit în activitatea sa de împrejurări potrivnice, fiind nevoit să-și împartă existența în lungi pelerinaje sau acceptînd comenzi în care nu-și putea manifesta întreaga disponibilitate a vigurosului său talent, Nicolae Popescu constituie totuși pentru arta românească a vremii un remarcabil precursor și animator. Realizările din domeniul picturii laice, cuprinzînd îndeosebi portretistică, relevau un deosebit simț al materiei și nuanțării, sugerînd și o preferință spre monumentalitate. Parte din lucrările sale au rămas, din păcate, încă necunoscute. Din analiza atentă a cîtorva opere, cert atribuite, precum *Portret de oriental*, *Cap de expresie* sau *Portret de bărbat în roșu*[19] (ultimul expus în Galeria națională a Muzeului de artă al Republicii), sesizăm forța individualizării care prefigura trecerea de la academism spre factura unei viziuni realiste. Pozitiv a fost și aportul său la instaurarea unui suflu laicizant, a unor norme de exigență și rafinament în domeniul picturii murale și de șevalet, de uz ecleziastic, zăgăzuind libera manifestare a diletantismului, atît de dăunător în formarea gustului public.

Cercetări ulterioare — stringent necesare — vor completa cunoașterea operei sale cu noi precizări de natură stilistică și tematică, în măsură să-i contureze mai temeinic și obiectiv personalitatea în istoria artei românești.

[16] G.C., *Scrisoare din Lugojiu*, în „Albina", Pesta, 15 iulie 1876.
[17] Ion Frunzetti, *op. cit.*, p. 106.

[18] vezi nota 113.
[19] Toate lucrările amintite sînt reproduse în Ion Frunzetti, *op. cit.*, repr. 50, 52 și 56.

REALITĂŢI TRANSILVANE REFLECTATE ÎN CREAŢIA LUI VENCESLAV MELKA

La afirmarea caracterului particular al artei româneşti din secolul 19 o contribuţie extrem de importantă au adus-o şi artiştii de origine străină, care s-au inspirat din realităţile noastre. Popasul unora a fost de scurtă durată, alţii — în schimb — s-au stabilit definitiv aici. Nu se cunoaşte încă proporţia dintre cei cu statut de simpli documentarişti şi cei ce şi-au identificat existenţa cu destinul ţării adoptive. Cert este că mulţi au fost şi unii şi alţii[1].

Din categoria celor dintîi fac parte artişti cu notorietate, precum francezii Michel Bouquet (1807—1890), Auguste Raffet (1804—1860), Theodore Valerio (1819—1879), Leon Lancelot (sec. XIX), maltezul Amedeo Preziosi (1816—1882), italianul Giovanni Schiavoni (1804—1848?), vienezii Christian Johann Brand (1723—1795), Thomas Ender (1793—1875), Franz Jaschke (1862—1910), englezii Henry William Barlet (sec. XIX) şi Edwards Georg Hering (1805—1879) sau germanul Emil Völkers (1831—1903). Multe din notaţiile lor (adesea transpuse şi în gravură) au pătruns în diverse cabinete de stampe din România şi străinătate, în muzee şi colecţii particulare, în sfîrşit, altele au însoţit diverse însemnări despre provinciile româneşti, apărute în presa vremii, cum s-a întîmplat (ca să dăm un singur exemplu) cu gravurile lui Lancelot, apărute în publicaţia pariziană „Le Tour du Monde", în anii 1865—66 şi 1868.

Dintre cei naturalizaţi aici amintim prestigoasa familie a pictorilor Neuhauser (originari din Austria), stabiliţi la Sibiu la sfîrştul veacului al XVIII-lea, italianul Niccolo Livaditti (1804—1858), elveţianul Henrik Trenk (1818—1892), austriacul Mihail Töpler (1780—1820?) sau cehii Anton Chladek (1794—1882) şi Venceslav Melka (1834—1911). Integrată în

[1] Octavian Beu, *România în arta pictorului Melka*, Sibiu, 1944, p. 4, consideră că au fost „peste cincizeci".

bună parte patrimoniului nostru artistic, opera lor oferă relaţii de primă importanţă asupra climatului spiritual al veacului trecut.

Să încercăm acum a reconstitui — în limita datelor de care dispunem — biografia şi opera lui Venceslav Melka, pictor profund implicat în freamătul social şi artistic al Transilvaniei, timp de patru decenii. Născut la 10 ianuarie 1834 în orăşelul Neu Benatek din Boemia, capătă primele îndrumări în domeniul picturii la Praga, de la profesorul Michael Wurzinger (1791—1850). Urmează apoi Academia de arte frumoase din Viena, beneficiind de corectura lui Ioseph Adalbert Hellich (1810—1880). În sfîrşit, un popas fructuos pe calea iniţierii artistice a fost şi Dresda, unde execută conştiincios cópii după vechi maeştri. Respecta, aşadar, programul riguros al academiilor oficializate, unde studiul după model şi urmărirea soluţiilor formale ale maeştrilor constituiau norme indispensabile în aprofundarea scolastică a limbajului plastic.

Cînd încă nu-şi clarificase precis opţiunile stilistice, stîrnind interesul prin ample compoziţii de inspiraţie istorică, în jurul anului 1870 acceptă invitaţia unui admirator şi vizitează Transilvania. Fire robustă, cu pasiune pentru drumeţie şi vînătoare, pătrunde curînd în anturajul arhiducelui Rudolf al Austriei, însoţindu-l în pelerinaje. Acestea îi prilejuiesc familiarizarea cu ambianţa transilvană, care-l fascinează, determinîndu-l să se fixeze definitiv la Cluj.

Unul din primele spectacole care i-au incitat fantezia a fost *Tîrgul de fete* de pe muntele Găina. Pe coperta interioară a unui caiet de schiţe[2], achiziţionat de Muzeul de artă din Cluj-Napoca în 1955, Melka face o adnotare — în germană — asupra atmosferei de la *tîrg* şi a modului de perfectare a căsătoriilor. Cele 22 de file ale caietului cuprind notaţii în creion (mai rar acuarelă şi tuş), efectuate în contact cu priveliştile ivite în prelungitele sale drumeţii. Cîteva schiţe sînt şi datate: Branyeska — 1871, Bucura — 1871, Bonţida — 1872. Imaginea de la Branyeska (se pare un sat din Boemia natală) înregistrează aspecte ale mediului rustic, cu elemente de arhitectură şi organizare topografică mult apropiate de structura satelor nord-transilvane (case cu şindrilă, dispoziţie planimetrică asemănătoare, fîntînă cu cumpănă).

[2] Caiet de schiţe, inv. MA. 1674, dimensiuni 187×247 mm.

Un alt aspect rustic, o *Casă țărănească*, greu de localizat, trădează nervul reprezentării, cu haşuri diferenţiate ca intensitate, în funcţie de dozajul zonelor de umbră-lumină. Se simte lejeritatea notaţiei, simţul proporţiilor, efortul de a crea valori de umbră-lumină, sugerînd nostalgii de pictor.

Cele mai numeroase notaţii redau interioare de păduri, fragmente de copaci, cu frunze tratate naturalist, miniatural, cu pasiune pentru naraţie şi atmosferă. Apar pe alocuri şi schiţe de portrete, copii — fie îmbrăcaţi în straie ţărăneşti (p. 8 a), cu fizionomii abil conturate din cîteva linii (p. 18 a), fie integraţi în intimitatea naturii (p. 21—22).

De o calitate remarcabilă este una dintre cele două acuarele cuprinse în caietul amintit, reprezentînd o atmosferă de munte, învăluită către fundal de ceaţa unor game de albastru-cenuşiu tenebros. Prim-planul cuprinde suprafeţe de verde cald, interferat cu pătrunderi de albastru stins (apa unui lac), vegetaţia fiind redată în tonuri proaspete de brun (în umbră), cu treceri spre ocru-roşcat (în lumină). Vitalitatea tonurilor din prim-plan, alcătuite din multiple ritmuri şi nuanţe, contrastează cu sobrietatea şi sintetismul zonelor din fundal (munţii şi cerul), recomandînd sensibilitatea artistului în evocarea — cu vădit patos romantic — a feeriei unui spectacol natural. Atmosfera poate fi localizată în Carpaţii Meridionali, poate un instantaneu cu lacul Bucura, pe pagina următoare fiind o schiţă în creion, acolo efectuată.

Alte două caiete de schiţe, de dimensiuni mai mici, tot de Muzeul clujean achiziţionate în 1955, au un număr mai mare de file (52 şi 48), completînd cu noi date jurnalul său documentar. Unul din caiete[3] recomandă în Melka un bun animalier, frapat de expresivitatea unui cap de bivol, de eleganţa şi vitalitatea unui trup de cal sau bou (p. 2—26 b). Transpuse în ipostaze diverse, elementele anatomice i-au ridicat interesante probleme de mişcare, volum şi ritm. Toate aceste exerciţii îi erau utile în vederea realizării unor compoziţii complexe, aşa cum o relevă şi amănuntele culese într-o *Zi de tîrg* (transpuse în imaginile de la p. 40 a—41). Nu lipsesc obişnuitele reprezentări de pomi, cu multiple desfăşurări în spaţiu de crengi şi frunze. Tratarea este meticuloasă, nu selectivă, fără implicaţii imaginative. Voind să amplifice cîmpul reprezentării, schiţează şi cîteva femei în costumaţie populară, precizînd şi culorile (p. 41 a). Există şi o acuarelă, efectuată la Grădiște, în Munţii Orăştiei, vatră a comunităţilor dacice. O amplă panoramă montană, cu culmi înzăpezite, ne apare într-o plăcută desfăşurare ritmică, amintind crestele Retezatului.

[3] Caiet de schiţe, inv. MA. 1801, dimensiuni 111×160 mm, 52 file.

Dovadă a unor preocupări diverse, în celălalt caiet[4] sînt afirmate reale calităţi de portretist. Prin jocul suplu al haşurilor se definesc fizionomii şi caractere (p. 8 a şi 34 a), fiind evident şi simţul construcţiei, care imprimă formelor monumentalitate (la p. 9, *Bărbat cu pipă*). Pentru a nu aglomera informaţia, ne rezumăm a aminti dezinvoltura cu care schiţează o *Zi de tîrg* (p. 45 a 46) sau un *Sat cu biserică de lemn* (9 a şi 10), interesul pentru elemente arhitecturale şi decorative din Dej (p. 34) sau pentru aspecte ale vînătorii (de urşi, p. 40 a—44). În sfîrşit, un *Peisaj cu zid de fortificaţie*, transpus în acuarelă, mărturiseşte, prin rafinamentul tonurilor de vegetaţie, un remarcabil simţ cromatic.

Cît de riguroasă şi atentă îi era documentarea o afirmă şi cele 25 de lucrări de grafică din colecţia Bibliotecii Centrale a Universităţii din Cluj-Napoca. În afară de creion şi tuş, aici întîlnim folosită creta albă şi laviul. Precizia şi sobrietatea spiritului academic sînt probate în cele două studii de mîini (inventar 90 a şi b), forma fiind definită sigur, fără retuşuri. Acuitatea liniei este dublată de supleţea ductului. Grafism concis şi suplu poate fi surprins şi în cele cîteva aspecte panoramice, înfăţişînd un *Sat de munte* (93 i), *Pressburg* (inv. 92) sau *Peisaj cu castel* (inv. 100). Că lucrările aparţin unui stadiu mai avansat al evoluţiei stilistice, decît cele din caietele de schiţe amintite, o dovedeşte pe lîngă nervozitatea haşurilor şi tendinţa de atmosferizare creată prin utilizarea estompei. Alteori apelează la efectul vibrant al petelor de alb (aşternute cu creta), care accentuează aspectul pictural al suprafeţei. Astfel, într-un *Peisaj cu biserică de lemn* (inv. 91) reprezentarea depăşeşte faza notaţiei corecte şi rigide, realizîndu-se un freamăt al atmosferei de o delicată respiraţie lirică. Notaţia înregistrează uneori şi aspecte ale unei realităţi sociale sordide, aşa cum întrezărim din desenul cu *Dealul Cetăţuia* (inv. 93), cu acele cocioabe care au străjuit pînă acum patru decenii malul Someşului la Cluj, mărturii ale unor existenţe precare. Personaje vag precizate,

[4] Caiet de schiţe, inv. MA. 1802, dimensiuni 109×165 mm, 48 file.

între elementele unei arhitecturi improvizate, fixează expresia în faza aluziei discrete.

Două schiţe de compoziţii cu *Ţigani nomazi* (inv. 101 şi 102), un *Comerciant ambulant* (91 c), o scenă cu *Vînătoare de urşi* (99) şi o *Procesiune religioasă* (91 d), executate în creion şi tuş, cu zone în laviu şi estompă, se constituie în realizări deosebite ale genului, trădînd pasiuni constante pentru reflectarea freamătului diurn al vieţii. Melka dezvăluie cu francheţe ipostaze ale umanului de o largă generalitate. Nu idealizează, nu caută pitorescul. Se mulţumeşte cu sugestivitatea în sine a motivului, forţa observaţiei şi ştiinţa transpunerii conferind scenelor un suflu de autenticitate. Artistul nu rămîne indiferent faţă de durerile colectivităţii, sugerînd o atitudine discret compasivă (*Procesiune religioasă*), satirizează „abilitatea" unui comerciant, se încîntă de frenetica mişcare a unui grup de dansatori sau individualizeazzză cu fineţe unele caractere (*Ţigani nomazi*). Surprinde în scenele cu multiple personaje nervul notaţiei, impresia de spontaneitate şi veridic. Cu toată rapiditatea execuţiei acestor crochiuri, motivele fiind definite prin conture concise, sintetice, se observă preocuparea permanentă pentru organizarea suprafeţei astfel încît să existe o riguroasă logică între elementele componente. De aceea personajele sînt grupate adesea în splendide elipse sau compuse piramidal, după scheme îndelung exersate. Soluţiile compoziţionale erau precizate chiar în această fază a crochiului: una din schiţe (inv. 102), compartimentată în pătrate, a fost transpusă identic pe o pînză, în dimensiuni bineînţeles amplificate.

Dar supradimensionarea crochiurilor nu era întotdeauna necesară, deoarece unele desene au fost concepute la dimensiuni monumentale, pe suprafeţe ce depăşeau un metru, cum este cazul scenelor de vînătoare păstrate în colecţia scriitorului Ionel Pop. Impresionează în aceste lucrări supla desfăşurare în spaţiu a motivelor, concepute viguros şi monumental. Aici forţa caracterizării merge pînă la tipic, încît localizarea momentelor nu comportă dubii: Ţara Haţegului.

Pelerin însetat de cunoaştere şi dornic de a lărgi aria reprezentărilor, Venceslav Melka a călătorit în Orientul Apropiat, ajungînd pînă în Egipt. Dacă în Transilvania îl interesa îndeosebi tumultul tîrgurilor, unde întîlnea pitoreşti aglomeraţii umane, aici se lasă atras de freamătul bazarurilor. Notaţia a fixat iarăşi cu sensibilitate şi nerv specificul atmos-

ferei, un excelent exemplu constituindu-l şi acuarela *Bazar turcesc*, din colecţia avocatului clujean Gheorghe Isac. Linii dezinvolte se împletesc şi completează, iar culoarea economicoasă, sintetică, potenţează expresivitatea formelor monumentale. O impresie de prospeţime, de instantaneu plin de dinamism, domină spaţiul.

Din primii ani ai popasului său în Transilvania datează cîteva acuarele care permit anumite concluzii asupra modalităţii de utilizare a acestei tehnici. Amintirea disciplinei academice fiind încă puternică, artistul nu transpune direct în culoare impresia, ci schiţează iniţial ritmica formelor în creion. Pe structura unui schelet dat, tuşele se desfăşoară fără prea mare libertate, fiind fragmentate, net diferenţiate. Nevoită să respecte logica delimitărilor lineare, culoarea nu-şi poate dezvălui pe deplin posibilităţile sale expresive. Un exemplu grăitor este *Drum în pădure* din patrimoniul Muzeului de artă clujean. Doar ocrul-brun al pămîntului şi verdele cu reflexe gălbui ale boschetului din dreapta au vibraţie, în rest motivele sînt tratate naturalist. Nu departe ca timp de această lucrare, într-o altă acuarelă din colecţia Gheorghe Isac, reprezentînd *Castelul de la Ilia de Mureş* (1876) execuţia este mai liberă, verdele vegetaţiei din prim-plan stingîndu-se în armonii de griuri fremătătoare. Umbrele devin transparente, cu volatilizări de albastru-violet. De un cuceritor dinamism apare şi cerul, cu nori scăldaţi în reflexe de ocru-galben, profilaţi pe imensitatea unui albastru unitar.

Ceea ce se prefigura în lucrarea din 1876 devine în altă acuarelă (tot din colecţia Gh. Isac) triumf al senzaţiei pure: *Sub Cetăţuie*. Fără a se renunţa la indicaţiile lineare, acestea îşi pierd întîietatea în disputa cu reverberaţia culorii. Armonii calde de ocru şi roşu creează o atmosferă tonică, solară, văpaia fluxului luministic întîlnind arareori zone de umbră, stinsă, potolită. Desăvîrşind lucrarea în contact direct cu natura (deci un clar plein-air!), Melka s-a lăsat dominat de emoţie, trădîndu-şi din nou disponibilităţile lirice. Cu un evident sentiment romantic evocă în principal măreţia naturii (în imaginea amintită formele cresc şi se desfăşoară majestuos în spaţiu), fără a căuta semnificaţia realităţii aflate dincolo de efectele pitorescului. Deşi departe de gîndul de a imprima operei o finalitate socială, Melka redă totuşi aspecte care prin simpla lor prezenţă incită la reflecţie. Cîteva crîmpeie de arhitectură şi ipostaze umane amintesc (îndeosebi celor

care au cunoscut Clujul vechi) de viaţa plină de privaţiuni a celor care locuiau în această „periferie" urbană.

În absenţa unei retrospective semnificative care să însumeze ceea ce este mai reprezentativ în opera acestui artist prolific, nu pot fi exprimate consideraţii care să vizeze valoarea de ansamblu a operei. Pictor mult apreciat în cercurile aristocratice ale vremii, a satisfăcut în primul rînd gustul şi pretenţiile celor din imediata sa apropiere. Prioritate avea arhiducele Rudolf, la moartea căruia multe lucrări au fost duse (din ordinul împăratului Franz Iosif) spre a împodobi reşedinţa acestuia din Laxemberg. Altele decorau interioarele unor case sau castele nobiliare din Transilvania, nu puţine ajungînd în posesia unor colecţii sau instituţii, precum Muzeul ardelean, Universitatea din Cluj, Muzeul naţional din Budapesta ş.a.

Sub aspect tematic prevalau peisajele şi scenele de gen, fără a fi neglijată nici portretistica. Realizările din acest ultim gen rămîn unitare valoric, fiind subordonate unei severe viziuni academice. *Portretul baronului Wesselenyi* (acum în patrimoniul Muzeului clujean) respectă rigorile acreditate în epocă: fundal neutru, vestimentaţie în armonii sobre, vag nuanţate, de brun spre negru, şi fizionomia rezolvată cu fineţe prin stingeri tonale, ocru diferenţiat în funcţie de proiecţia luminii asupra volumelor. Desen accentuat şi gamă cromatică păstrată în armonii stinse de ocru, brunuri şi griuri surdinizate (cu clar-obscururi volatile) întîlnim şi în portretele rectorilor Universităţii clujene (din perioada 1880—1910), cărora nu le lipseşte o anume acuitate a observaţiei şi capacitate de individualizare fizionomică.

Atunci cînd transpunerea nu era legată de o comandă, Melka îşi permite depăşirea strictei redări, sugerînd discret adevăruri lăuntrice. Privind cele două portrete din colecţia Maria şi Octavian Fodor din Cluj-Napoca (două ipostaze, ulei pe hîrtie, ale aceluiaşi personaj, se pare un *Călugăr*) surprindem o certă voinţă constructivă care imprimă amănuntelor fizionomice senzaţia unei profunde meditaţii. Fermitatea cutelor de la frunte, arcadele proeminente care cufundă privirea în abisul unor umbre fremătătoare, precum şi prospeţimea unor reflexe roşietice ce vibrează asupra epidermei, probează verismul unei reprezentări preocupată în egală măsură, nu numai de reliefarea individualităţii fizice, ci şi a celei spirituale.

Dar forţa individualizării psihologice ni se prezintă mai revelatoare în acele imagini în care omul este integrat naturii: *Vînător de cocoş de munte*, *Braconier de capre negre*, *Vînător de urşi* etc. Fixate în prim-planuri puternic reliefate, personajele[5] îşi afirmă nemijlocit robusteţea şi vitalitatea. Superb ca atitudine (cu arcuiri de forme care cresc pe verticală) şi rafinament cromatic (cu alb-griuri catifelate care se intensifică sau rarefiază în funcţie de logica volumelor în spaţiu) este acel *Braconier de capre negre*, ce se apropie valoric de o pînză (cu temă rustică) de Nicolae Grigorescu. Merită subliniată preferinţa pictorului pentru personajele provenite din mediul rustic românesc din Transilvania, amănunt susţinut de specificul costumaţiei şi a structurilor fizionomice.

Neîndoielnic, sfera cea mai importantă a creaţiei lui Venceslav Melka aparţine scenelor de gen. Într-o vreme în care interese politice egoiste şi abuzive au împietat emanciparea socială şi naţională a populaţiei româneşti din Transilvania, ca artist onest, sensibil şi cu dragoste pentru adevăr, el face cunoscute pulsaţiile acestei colectivităţi, reliefîndu-i particularitatea. Evocarea — după cum s-a observat şi din caietele de schiţe — n-a forjat în adîncime realitatea. A rămas într-un plan al redării cu o pregnantă veridicitate. Dacă nu a forţat interpretarea, nu a mers însă nici pe idealizare, care ar fi oferit imaginii un aspect pur pitoresc. Manifestă mai degrabă o simpatie participativă pentru realităţile reliefate şi — de aici — acea senzaţie de viaţă senină, patriarhală, ce se consumă în tihnă, fără drame şi tulburări. E numai o ipostază existenţială, desigur, a cărei atmosferă apropie expresia de idilic (*Şezătoare*, *Casă ţărănească*, *Ţărani din Haţeg*, *Tîrg de ţară*, *Curte ţărănească* ş.a.). O bucurie a naraţiei duce la amplificarea unor detalii care încarcă suprafaţa cu efecte anecdotice.

Aşa cum în portretistică apar realizări care depăşesc sfera academistă, şi în scenele de gen întîlnim compoziţii în care Melka nu se mulţumeşte doar cu acel fior de viaţă bucolică. Stau mărturie atît de numeroasele imagini zugrăvind aspecte ale tîrgurilor transilvănene sau de vînătoare. Să amintim de cele două compoziţii, animate de multiple personaje, păstrate

[5] Toate lucrările amintite sînt reproduse în monografia lui O. Beu, *op. cit.*, p. 8, 9, 10, un alt exemplu fiind ampla compoziţie cu *Vînător* din colecţia Muzeului de artă clujean.

în patrimoniul Muzeului de artă al Republicii și Muzeului de artă clujean. Ambele lucrări au zone neterminate, dovadă că lucrul se efectua în mai multe ședințe, desăvîrșind în atelier însemnări precizate în creion și tuș, în contact cu realitatea. Nu poate fi însă contestată unitatea maselor, știința dispunerii în spațiu a motivelor în registre care se împletesc și completează. Subiectul este același: aspecte din tîrgurile din Transilvania, imortalizate cu vervă narativă. Au comun chiar și un grup de personaje — la lucrarea din București fixat în stînga jos, iar în cea de la Cluj în centrul compoziției. Și pensulația este identică, realizată în tușe mărunte, nervoase. Doar fizionomiile sînt rezolvate în rafinate stingeri tonale, în schimb costumele afirmă vigoarea unui desen energic, creator de volume puternice. Planurile ultime, mai vag precizate, cuprind zone de peisaj rustic, cu biserică de lemn, învăluite în tonalități stinse de griuri, ocru și verde surdinizat.

Mai închegat (fiind și de dimensiuni mai mici, 0,479×0,80 m) *Tîrgul* de la Muzeul clujean, expus în cadrul Galeriei naționale, convinge prin știința compozițională (organizînd personajele în riguroase elipse) și știința rezolvării celor mai simple detalii. Formele apar precizate prin culoare, impunîndu-și în spațiu supleţea și monumentalitatea (mai evident la personajele din centrul imaginii). Se desprinde clar și intenția individualizării unor caractere, splendid fiind profilul femeii din prim-plan șezînd sau al copilului de la grupul din stînga, fixat într-o candidă îngîndurare. Gama cromatică apelează la acorduri sobre de alb-griuri, ocru sau brunuri stinse, verde-pal volatilizat, îmbinat spre fundaluri cu învolburări de alb pe tonuri de albastru senin, grigorescian. La peisaj și cer pasta întinsă și cu șpaclu creează ușoare reliefuri. Doar cîteva pete de roșu și galben (de la broboade) înviorează spațiul armonizat cu umbre transparente și lumini ce se prefiră ușor asupra formelor, evitînd contrastele. Ca viziune și factură stilistică unei asemenea realizări îi găsim multiple analogii: în arta românească ne gîndim la *Horă țărănească* de Teodor Aman (1831—1891), la tîrgurile de la *Moși* și *Drăgaica* de Carol Popp de Szathmari (1812—1888) și Henric Trenk (1818—1892), iar în arta universală la austriacul August Querfurt (1696—1761) sau germanul, devenit vienez, Anton Schrödl (1829—1906).

Numeroase, dar inegale ca valoare, peisajele propriu-zise dovedesc o vastă cultură plastică, trădînd în anumite momente ale creației preferințe și înrîuriri dintre cele mai felurite. Inițial a pictat în maniera peisagiștilor austrieci ai veacului al XVIII-lea, precum Josef Orient (1677—1747), Christian Hülfgott Brand (1695—1756) sau Johann Christian Brand (1722—1795), reducînd importanța elementului narativ în favoarea accentului liric. Un exemplar al acestei perioade a ajuns în patrimoniul Muzeului de artă din Cluj-Napoca, intitulat *Păstorii de porci*. Superbă acea impresie de spațiu atmosferizat, cu lumină molcomă ce se prefiră ușor asupra cîtorva motive, conturîndu-le: trunchiurile copacilor din stînga sus, cei doi ciobani și animalele. În rest, dominante de verde cald, îmbinat cu infiltrații de ocru și brunuri mătăsoase, în umbră. Prin fina utilizare a clarobscurului se creează armonii de o diafană imaterialitate, cum întîlnim în zona țarcului (din mijlocul imaginii) și dreapta sus, cu acea tulburătoare senzație de vibrație crepusculară.

Pe măsura trecerii timpului, ponderea transpunerilor create sub impulsul unui sentiment poetic se amplifică, ajungîndu-se la realizări ce stau sub semnul unui pronunțat suflu romantic. Pictorul selectează priveliștile, completînd motivele unei naturi, fruste în măreția ei, cu mărturii arhitectonice — de preferință medievale. Așa întîlnim în admirabila ipostază a bisericii de la *Densuș* (acel curios exemplar de arhitectură românească a veacului al XIII-lea din Țara Hațegului) scăldată în lumina unei după-amiezi însorite. Zidurile în alb-griuri patinate, cu reflexe gălbui, sînt proiectate majestuos în spațiu, profilîndu-se pe cerul mobil, cu nori albi-gălbui, interferați cu vagi zone de albastru stins. Atît umbrele, cît și zonele de vegetație, devin volatile grație acelei catifelări de tonuri vaporoase (ocruri, griuri și verde pal) ce amintesc de terasele și grădinile lui Aman sau de simfonizările paletei lui Camile Corot. Seria acestor exemple[6] din cea mai valoroasă etapă a creației lui Melka (1880—1900), animată de ecouri romantice, poate fi sporită cu acel *Colț de pădure* sau *Vederea Clujului*, în care intervenția sensibilității asupra lumii vizibile este puternică, înnobilînd-o. Preferința pentru nuanțare, pentru muzicalitatea tonurilor, dezvăluind rafinate degradeuri, recomandă un colorist cu largi disponibilități.

[6] *Biserica de la Densuș* se află în patrimoniul Muzeului de artă din Cluj-Napoca, *Colț de pădure* este reprodusă în O. Beu, *op. cit.*, p. 12, iar *Vederea Clujului* a aparținut lui Ștefan Boieru din Cluj-Napoca.

Dar Melka, deşi invitînd la o rafinare a gustului public, a trebuit adesea să se acomodeze şi spiritului conservator al mediului în care avea să se manifeste ca artist. De aceea opera, în loc să se desăvîrşească pe măsura talentului, a trebuit să accepte un compromis care i-a influenţat valoarea, diminuînd-o. Proba cea mai revelatoare o constituie seria impresionantă de imagini montane din Retezat, cu lacurile Bucura, Zănoaga, din Munţii Gurghiului, la Borsec şi multe alte localităţi în care pictorul n-a depăşit — în cele mai multe — faza unui fad naturalism. Această minuţie în reprezentarea naturii i s-a dovedit utilă şi din raţiuni didactice, din 1879 pînă în 1910 funcţionînd în cadrul catedrei de geografie şi ştiinţele naturii a Universităţii clujene. Efectua (în intervalul amintit) premeditat unele imagini de-o fidelitate ce nu-şi putea revendica mai mult decît un interes documentar. În acest sens a iniţiat şi pe unii studenţi, obişnuindu-i să facă notaţii utile pentru preocupările lor profesionale. Faptul că multe din aceste lucrări — cărora le era destinată o uzanţă didactică — au ajuns să circule (multe sigur după 1911), pătrunzînd în diverse colecţii, nu poate fi imputat artistului. Prezenţa lor[7], unele fiind reproduse şi comentate, viciază asupra impresiei de ansamblu a creaţiei sale, încurajînd catalogările minimalizatoare.

Cînd notaţia s-a oprit asupra unor aspecte urbane, din nou expresia cunoaşte rezolvări ce rezistă analizei critice. Cele mai frecvente imagini i-au fost procurate de oraşul de adopţiune — Clujul — care păstra la vremea aceea caracterul unui plăcut burg medieval, cu ziduri de incintă şi porţi fortificate, cu clădiri de un pitoresc aparte. Sensibil la freamătul culorii locale, a pictat aceste mărturii ale civilizaţiei transilvane, atît de importante pentru reconstituirea aspectelor astăzi dispărute. Pentru Cluj, gestul său pictural este de importanţa aceluia constituit de opera lui Johann Böbel (1824—1887) pentru Sibiu. Dincolo de interesul documentar, picturile de inspiraţie urbană ale lui Melka au cunoscut o atestată apreciere artistică, motiv pentru care parte din ele au fost copiate de Jolan Felszeghy, fiind apoi multiplicate şi răspîndite public prin cartoline color.

Această procedură a multiplicării unor realizări mai deo-

[7] Şase asemenea lucrări se mai păstrează şi astăzi în colecţia Muzeului de mineralogie a Universităţii din Cluj-Napoca.

sebite a practicat-o însuşi pictorul prin solicitarea diverşilor prieteni sau comanditari. Unii au pretins replici după lucrările expediate la reşedinţa lui Rudolf de la Laxemberg, alţii pentru piese mult comentate în epocă, precum *Stejarul cel bătrîn de la Surduc* (primul exemplar aparţinînd baronului Samuel Jósika), *Vînătoare de urşi*, *Cascadă în Carpaţi*, *Vînătoare de capre şi urşi*, *Vîrful muntelui Retezat*. Prima dintre pînzele amintite, mult reprodusă în presă, afirma prin bogăţia materiei, cu tuşe suculente, vitalizate, similitudini clare cu factura picturii lui Mihaly Munkácsy (1844—1900). Forţa aceasta de a conferi naturii o impresie de veridică splendoare şi măreţie, prezentă în multe lucrări din faza de maturitate a creaţiei lui Venceslav Melka, îi fixează limbajul în sfera viziunii realiste.

Optînd pentru stabilirea în Transilvania, Melka avea să suporte inevitabil şi consecinţele particularităţii acestui mediu. În lipsa unei mişcări artistice active şi organizate, în măsură să stimuleze afirmarea valorilor autentice, acest mediu şi-a imprimat limitele şi asupra creaţiei sale. De aici caracterul ei inegal şi oarecum eclectic. Abandonînd pictura de inspiraţie istorică — pentru care arătase pasiune în anii de început ai manifestării sale artistice — va cultiva genuri pentru care găsea mai uşor aderenţi: scena de gen, portretul şi peisajul. Întrucît a dispus de şansa de a călători şi a cunoaşte direct aspecte dintre cele mai diverse ale realităţii din Transilvania sfîrşitului de veac trecut şi a primului deceniu din secolul 20, a realizat — cu mijloacele picturii — o frescă edificatoare asupra acestui colţ de ţară. Apropiindu-se efectiv de realităţi, el le-a înregistrat specificitatea nu furat de latura etnografică şi spectaculară, cum au făcut-o un Preziosi ori Száthmari, ci individualizînd momente, caractere. În scene similare Preziosi e mult mai anecdotic, iar Száthmari afirmă un grafism condus cu multă măiestrie. În schimb, Melka este mai frust, mai discret, mai profund. Fixată pe osatura unui desen sigur, culoarea este aceea care conferă soliditate şi expresivitate volumelor. Accentuînd funcţia culorii, atmosfera se întregeşte cu un robust sentiment poetic, transpus prin valori atent şi delicat armonizate.

Eliberîndu-se de practica unor modalităţi însuşite în contact cu normele specifice vieţii artistice de la Viena, Melka şi-a individualizat treptat paleta şi stilul. Dacă în portretistică depăşirea convenţiilor a fost mai rar verificată (oferin-

du-ne totuși, uneori, subtile interiorizări), în scenele de gen și peisaje, sub impulsul unui viguros sentiment panteist, expresia capătă prospețime și dinamism. Investită cu accente lirice — pe temeiul unor discrete ecouri romantice — suprafața pictată își refuză exuberanța. Această tendință de surdinizare a intonațiilor, cu armonii alcătuite din rafinate stingeri tonale, amintește de viziunea lui Teodor Aman. Adică acea finalizare scrupuloasă a operei în intimitatea atelierului. Scutită de riscurile dezinvolturii, o asemenea practică și le asuma, în schimb, pe cele ale unei disciplinări care ucide adesea spontaneitatea.

Și Melka, asemenea lui Aman, Gheorghe Tattarescu (1820—1894) sau Gheorghe Panaitescu-Bardasare (1816—1900) și-a temperat impulsurile, acomodîndu-se mediului ambiant. O concesie care i-a sacrificat o bună parte din energii. S-a bucurat, însă, de înțelegere și apreciere, iar stingerea sa (25 septembrie 1911, la Cluj) a fost sincer regretată, recunoscîndu-i-se valoarea operei și larga răspîndire[8]. Încă de pe atunci se vorbea despre necesitatea unei retrospective. Imaginea omului distins, sobru, modest, înzestrat cu o frumoasă cultură, stimulată și de compania soției, englezoaica Elisabeth Ballon, s-a estompat treptat, odată cu dispariția celor care l-au cunoscut. Timpul n-a acționat favorabil nici asupra imaginii artistului. Bibliografia sumară, exprimată la mari intervale, n-a reușit să-l impună pe măsura semnificațiilor multiple ale operei. Cel mai lăudabil serviciu adus memoriei sale l-a efectuat Octavian Beu, care într-o primă încercare monografică (cu un text sărac în intuiții critice, totuși util), reproduce un număr de 15 lucrări. În fața unei atari modeste cunoașteri critice, studiul nostru se vrea o caldă și preliminară pledoarie pentru un artist onest și de valoare, frapat și apoi îndelung pasionat în a face cunoscute amănunte românești din Transilvania, care au dat culoare și particularitate operei sale.

Activ într-un mediu în care condițiile afirmării artei erau așa de precare, Venceslav Melka acoperă un gol (pe vremea sa la Cluj pictau sporadic doar cîțiva portretiști), depășind prin conduită și calitate artistică postura limitativă a unui pictor „oficializat".

[8] D. Felszeghy, *Vince Melka*, în „Erdélyi Lápok", Cluj, 15 octombrie 1911, p. 599—561; A. Richard, *Vince Melka*, în „Az Erdélyi Muzeum. Egysület évkönyve", Cluj, 1912, p. 77—80.

UN SPIRIT NOVATOR: OCTAVIAN SMIGELSCHI

Judecată din perspectiva obiectivată a timpului de astăzi, personalitatea pictorului Octavian Smigelschi ne apare cu atît mai proeminentă cu cît ea s-a afirmat înfruntînd opreliștile multiple ale unei ambianțe de o tristă mediocritate. Activ în Transilvania anilor 1885—1912, nu s-a mulțumit cu simpla acomodare la convențiile plastice rutiniere din epoca absolutismului dualist, ci s-a lăsat animat de freamătul unor energii care vizau „crearea unei noi arte monumentale, de un caracter național-românesc, nu numai bisericesc, ci și profan"[1].

S-a născut la 21 martie 1866 în localitatea Ludos, de lîngă Sibiu, unde tatăl său (descendent al unei familii nobile polone, refugiat în Transilvania după evenimentele din 1848/49) îndeplinea funcția de primar. Octavian (al treilea din cei patru fii ai familiei Smigelschi) moștenise — după cum inspirat se exprimase Octavian Tăslăuanu — „modestia [...] și poezia sufletului românesc al mamei"[2], Ana Sebastian. În cadrul liceului de stat de la Sibiu începe să se afirme constant și viguros pasiunea sa pentru muzică și pictură. Fire contemplativă, se retrăgea în sine, preferînd tihna lecturii și a lucrului efectuat în solitudine. De aceea, la prima vedere, părea mohorît, nesociabil, după cum ni-l evocă cei ce l-au cunoscut în intimitate.

Primește, mai întîi, vagi îndrumări de la maestrul sibian Karl Dörschlag (1838—1917), generos sfătuitor al tinerelor talente aflate în burgul transilvan, unde către sfîrșitul veacului trecut se înregistrează un promițător freamăt artistic. Se înscrie apoi (1884) la „Școala pregătitoare a profesorilor de desen" de la Budapesta, absolvind-o în 1889. Printre colegi figurau și transilvănenii Robert Wellmann (1866—?),

[1] Octavian Smigelschi, *Însemnări*, în monografia bisericii „Sf. Unirii" din Tămpăhaza-Uifalău, de dr. Iacob Radu, Oradea, 1911, p. 33.
[2] Octavian Tăslăuanu, *Octavian Smigelschi*, în „Luceafărul", Budapesta, nr. 31, 1912, p. 706.

Fritz Schullerus (1866—1898) și Arthur Coulin (1869—1912), cu ultimul legînd o frumoasă și durabilă prietenie.

Încă din timpul școlii își afirmă puternic individualitatea, stîrnind admirația profesorilor Székely Bertalan (1835—1910) și Ștefan Gróh. Dintr-un anunț inserat în paginile „Familiei" aflăm că „Octavian Smigelschi, un tiner român din Ardeal [...], a obținut două din cele cinci premii anunțate, și anume unul pentru un portret în ulei, reprezentînd pe un român și un altul pentru o compoziție a sa ce reprezintă un perete spaniol în stil japonez"[3].

Din analiza schițelor și crochiurilor efectuate în anii de studii (cele mai multe păstrate acum în colecția Muzeului Brukenthal din Sibiu, la cabinetul de stampe al Academiei și la Muzeul de artă al Republicii), se desprinde edificator siguranța și fermitatea desenului, care anunța o clară voință constructivă în transpunerea motivului. Subiectele erau extrem de diverse: portrete, peisaje, compoziții — create în contact cu mediul familiar al urbei și, mai ales, cu aspectele vieții rustice, cunoscute și îndrăgite cu prilejul repetatelor peregrinări prin satele din împrejurimea Sibiului: Racovița, Tălmăcel, Gârbova, Călnic. S-au păstrat, de asemenea, și cîteva lucrări executate în ulei și acuarelă.

Dintre portretele acestei prime perioade se remarcă — prin fina individualizare psihologică — o *Femeie tînără* (1885) și cel al pictorului *Karl Dörschlag*. La acesta din urmă, diagonala fermă a umărului drept, continuată cu linia capului, proiectează viguros în spațiu volumele, tratate amplu, în game monocorde de ocru și brunuri închise. Despre știința armonizărilor subtile, modelînd formele prin alternanța zonelor de umbră-lumină, ne mărturisește compoziția *Interior*, tratată în spiritul verismului naturalist. Pe de altă parte, notațiile peisagistice relevă un admirabil simț al spațiului, supus unei riguroase organizări compoziționale, cu planuri ce se succed ritmic spre adîncime (cel mai grăitor exemplu îl constituie *Peisaj din Tălmăcel*, creion, 1886).

Despre rapida afirmare a talentului său ne informează o cronică dintr-un ziar german, cînd Smigelschi expune (împreună cu Wellmann și Schullerus, la Sibiu, în 1890) un număr apreciabil de peisaje în acuarelă. Semnatarul cronicii

[3] *Sciri literare și artistice*, în „Familia", Oradea, 6/18 decembrie 1887, p. 586.

le considera „atît de izbutite [...], încît ele ar putea figura în expozițiile din capitala oricărei țări", apropiindu-l pe autorul lor de „Hildebrandt sau Werner"[4].

Cu toată evidența maturizării unui talent cu largi disponibilități, palida viață culturală desfășurată în provinciile Imperiului austro-ungar, îl determină să accepte condiția unui modest profesor de desen la liceele din Bana Stiavniča (1889—1891) și Dumbrăveni (1891—1905). Vom vedea însă că s-a străduit — cu înverșunarea caracteristică spiritelor vizionare — să depășească anonimatul provincial, ajungînd (după mari eforturi) să cunoască o largă popularitate.

Zăgăzuit ani de-a rîndul de mediul patriarhal al orășelului de pe Tîrnava Mare, Octavian Smigelschi a meditat îndelung asupra modalității de desăvîrșire a vocației sale artistice. Privind în jur, pătrunde și se solidarizează pînă la identificare cu soarta maselor românești, sintetizîndu-și astfel convingerile într-o notă autobiografică: „... un popor înzestrat cu calități omenești foarte valoroase, calități care ies la iveală într-un mod atît de perfect, fiind înzestrat cu un gust estetic matur, nu este oare acesta un material cum și l-ar fi dorit orice pictor?"[5]

Timp de două decenii va căuta să dea contur și expresie realității satului românesc din Transilvania. Cizelîndu-și atent evocarea, va ordona temele pe cicluri, mereu reluate și perfectate stilistic. Fire introspectivă, nu s-a mărginit la simpla reprezentare a unui aspect social, ci conferă motivului un sens mai larg, generalizator. Zeci de schițe, variante, crochiuri, urmăreau finalizarea cîtorva subiecte fundamentale în măsură să releve specificitatea vieții rustice: *Înmormîntare românească*, *Miruitul*, *Boboteaza*, *Strana*, *Portița*, *Triptic național*. La acestea se mai adaugă unele instantanee ale existenței cotidiene: *Femei cosînd*, *Cor de copii*, *Femeie la război*, *La seceriș* și o gamă variată de peisaje, tratate în diverse tehnici: acuarelă, tempera, ulei, pastel, cărbune.

Cele mai semnificative piese achiziționate de Muzeul „Astrei" se păstrează astăzi la Muzeul Brukenthal din Sibiu. Cîteva compoziții reprezentînd țărani în diverse ipostaze

[4] „Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt", Sibiu, 2—4 octombrie 1890; semnatarul cronicii se referea la Theodor Hildebrandt (1804—1874) și Anton Werner (1843—1915).

[5] Apud Nicolae Iorga, *Expoziția retrospectivă Octavian Smigelschi* (prefață catalog), Sibiu, 1963, p. 4.

(*Țăran meditînd*, *Țăran din Ardeal*, *Țărani*, *Țărani la seceriș*), alcătuind de fapt studii pentru compozițiile *Strana* și *Triptic național*, relevă prin masivitatea formelor un pronunțat accent constructiv. Tratate sumar, siluetele își afirmă pregnant volumetria, fixată într-o statică monumentală. Robustețea acestor trupuri, precizate prin conture ferme și sigure, sugerează implicit și robustețea firii. Mîinile și fizionomiile, brăzdate de cute adînci, amintesc discret de asprimea solicitărilor sociale. Autentici în nobila lor demnitate și măreție, *Țăranii* lui Smigelschi mărturisesc vigoarea unei spiritualități. În ce privește portretele de *Țărănci* (unele integrate în compoziția *Portița*), reprezentarea nu mai cunoaște asprimea și fermitatea mai sus amintită, psihologia personajelor capătă acum o discretă vibrație lirică. Și aici prevalează însă funcția desenului, acuitatea liniei fiind cea care precizează și definește logica motivului în spațiu. Culoarea nu-și poate afirma virtuțile expresive, dată fiind specificitatea costumației populare din zona Tîrnavelor și Sibiului, cu dominante de alb și negru. Nu poate fi tăgăduită însă finețea unor stingeri tonale, nuanțînd suprafața în funcție de proiecția luminii asupra formelor. Candide, pline de savoare și inocență, portretele de copii rezumă fidel trăsăturile vîrstei.

Însumate în cadrul compozițiilor, portretele — estompîndu-și individualitatea — se subordonează unei atmosfere de ansamblu. Astfel, în *Strana* se desprinde tulburător acea impresie de adîncă meditație și reculegere, exprimînd profunzimi interioare, în *Portița* admirăm acel ritual al femeilor adunate la „sfat", cu priviri de o pătrunzătoare curiozitate, în *Cor de copii* surprindem acea sugestivă și diferențiată transfigurare a chipurilor, preocupate a reda și păstra rigoarea variațiunilor melodice. Privite sub aspect stilistic, toate imaginile trădează excelente calități de componist. Fără a neglija detaliile, pictorul se arată interesat îndeosebi de sugestivitatea ansamblului. În *Strana* motivele cunosc o creștere pe verticală, în *Portița* femeile sînt grupate într-o splendidă elipsă, pentru ca în *Cor de copii* personajele să se desfășoare pe orizontală, conferind surpriza descoperirii treptate a altei mimici. De o expresivitate frustă, toate aceste scene (împreună cu schițele pregătitoare), depășesc idilismul semănătorist, înscriindu-se organic unei viziuni realiste. Cu toată sobrietatea cromaticii (cu armonii în game stinse de ocruri și brunuri patinate) virtuozitatea desenatorului face ca formele, în desfășurarea lor ritualică, subtil individualizate, să se îndepărteze evident de rigiditatea principiilor academismului istoricist.

De o factură diferită sînt portretele celor din imediata sa apropiere: *Copil citind*, *Lina cu mărgele*, *Mihail Smigelschi*, *Mama*, *Portretul soției*, precum și seria de *Autoportrete*. Vom întîlni aici, dincolo de abila transpunere a amănuntelor fizionomice și o bună cunoaștere a dozării efectelor de clarobscur, o notă de detașare și fină interiorizare. Seninul din priviri la care se adaugă plăcuta decorativitate a ambianței unde sînt transpuse personajele, fie în compania unei mobile stil sau profilate pe fundaluri bogat ornamentate, cu motive vegetale exotice, descriind sinuoase volute, fixează imaginile într-o sferă învecinată atmosferei Biedermeyer. Cultul liniei poate fi urmărit și-n acel admirabil pastel reprezentînd-o pe *Soția artistului* (realizat în jurul anului 1908, recent achiziționat de Muzeul de artă clujean). Măiestrita dozare a drapajului conferă personajului simplitate și naturalețe. Nimic rigid, crispat, în ampla desfășurare a volumelor, evocînd iarăși acea măreție monumentală specifică stilului lui Smigelschi. În această imagine, perfect aderentă ca viziune *Stilului 1900*, vrednică de admirat este și subtilitatea coloristică, alcătuită din simfonizări de albastru și verde, animate de interferențe cu unele zone de ocru catifelat, volatil.

Sub semnul unor înrîuriri diverse stau și preocupările din domeniul peisajului, gen care nu l-a atras în mod deosebit. Multe dintre notații nu depășesc sfera interesului strict documentar, artistul înregistrînd cu fervoare naturalistă datele culese din contactul imediat cu natura (*Peisaj cu fîntînă*, *Biserica din Streiu*, *Peisaj din Sibiu*, *Biserică săsească*, *Peisaj de iarnă* ș.a.). Imaginile de factură naturalistă coexistă cu cele în care se simte prospețimea unei atmosfere de plein-air. Executate de preferință în acuarelă, acestea din urmă sînt animate de dinamica unor tușe dezinvolte, care se întretaie și suprapun, încurajînd manifestarea unor contraste. Stimulată de diversitatea motivelor, paleta încearcă o îmbogățire a registrului cromatic (*Marginea satului*, *Studiu de copac*, *Uliță în sat*, *Iarnă*). Nervozitatea tușelor primește în lucrarea *Marginea satului*, din colecția Liviei Piso, o desfășurare frenetică, sugerînd orientarea expresiei către mobilitatea intonației lirice.

Dar o astfel de orientare nu era conformă structurii sale temperamentale, de-o sobrietate ce mergea pînă la asceză. Repudiindu-şi efuziunile lirice, a convertit şi peisajul într-un spaţiu supus legilor specifice construcţiei plastice. Două acuarele înfăţişînd un *Peisaj de toamnă* şi *Peisaj de cîmp*, apropiate ca factură, cuprind în prim-plan curbele puternic tensionate ale unui drum, oprite în ampla lor desfăşurare de orizontala fermă a lanului şi a unei case, ce ponderează freamătul lutului răvăşit de curbele dezinvolte. Aceeaşi preocupare pentru atenta grupare a maselor în registre şi ritmuri savant orchestrate, întîlnim şi-n cele trei peisaje din colecţia Muzeului Brukenthal din Sibiu, realizate în tempera, în jurul anului 1906—1908: *Peisaj* (*Se lasă seara*), *Peisaj lîngă Sibiu*, *Peisaj*. Puternica tectonică a imaginilor, cu planuri riguros arhitecturate, se revendică — prin mobilitatea curbelor — tendinţelor vehiculate în epocă de stilul 1900. În *Peisaj lîngă Sibiu* spaţiul amplu al prim-planului cuprinde două curbe, puternic arcuite (descrise de mersul oilor şi malul drumului), pentru ca în planul următor diagonalele ferme ale perdelei de pădure din stînga să se intersecteze viguros cu cele ale pîlcului împădurit din dreapta. Monocromia prim-planului pune şi mai bine în valoare scînteierea fundalului, cu nori vişinii, interferaţi cu învolburări dinamice de albastru. Pasiunea ritmului se manifestă mai acut în celelalte peisaje, înfăţişînd structuri geologice ondulatorii. Cu tot grafismul elegant şi suplu al pomilor din prim-plan şi prospeţimea vegetaţiei (cu zone catifelate de verde diferenţiat, spre intensităţi de ocru-galben), atmosfera păstrează — prin factura pensulaţiei şi a raportului de umbră-lumină — sugestii ale peisajului austriac din secolul XVIII, asimilat prin intermediul bogatului material expus în Muzeul Brukenthal.

Încă un argument care atestă că Octavian Smigelschi a depăşit condiţia limitativă a unui pictor provincial îl constituie abordarea unei tematici aparţinînd inspiraţiei simbolice. Este vorba de cele patru teme: *Îngerul morţii*, *Ielele*, *Primăvara* şi *Cvartetul*, care l-au obsedat pe întreg parcursul vieţii, încercînd diverse variante, fără a fi convins că soluţia ultimă era definitivă. Neîndoielnic, se afirmă aici proba unei maxime exigenţe în tot ceea ce elabora, pentru a găsi mult rîvnita şi amăgitoarea formulare ideală.

Subiectul din *Îngerul morţii* i-a fost furnizat de moartea prematură a fratelui său Cornel, întîmplată în 1892. După

efectuarea cîtorva schiţe în tuş sau creion (două achiziţionate de Muzeul de arte frumoase din Budapesta, altele păstrate la Muzeul Brukenthal sau în colecţia familiei), realizează şi o pictură în ulei, acum la Muzeul sibian. Ordonarea pe diagonală a motivelor, scăldate generos în lumină (fundalul în stînga jos şi dreapta sus fiind complet întunecat, neutru) rupe convenţia didacticistă a transpunerii, încurajînd iluzia unei vagi mişcări, determinate de apariţia îngerului. Formele se nasc sau estompează prin jocul discret al efectelor de clarobscur. O ultimă soluţie, finalizată pe cînd artistul se afla la Roma (1910—11) se referă la o plastică figurativă, un fel de figurină-model, utilă pentru rezolvarea problemelor de volum, drapaj şi mişcare. Aici solul morţii, îmbrăcat într-o mantie lungă, se arcuieşte deasupra unui trup aşezat pe catafalc, într-o postură de abandonare. Pieptul brăzdat sugestiv de cute şi mîna crispată, devitalizată, conferă scenei o notă de tragism. Extraordinara ştiinţă a drapajului recomandă cît de important era la Smigelschi aspectul formal, pentru ca acesta să contribuie la sublinierea semnificaţiilor ideatice şi afective ale scenei: „. . . să observăm cu atenţie cutele pe care le formează costumul îngerului: la început sînt cîteva mai mişcate, curbe sau oblice, în aşa fel prinse încît să ne apropie de semnificaţia momentului, binecuvîntarea cea de pe urmă, apoi, în partea de jos, faldurile se înşiruie aproape echidistant şi vertical, pentru a nu sugera, la fel ca într-un final dramatic, lăsarea cortinei peste scena care s-a consumat"[6]. Soluţia încercată la Roma, de mai largă generalitate, cu multe analogii în istoria artei, nu se născuse sub impulsul unui motiv existenţial concret.

Pentru tema *Primăverii* nu a ajuns la o redactare mai evoluată, păstrîndu-se doar un nud feminin, suav, de o graţie juvenilă. L-a ispitit, în schimb, reprezentarea *Ielelor*, căreia i se cunosc mai multe variante. Aceste duhuri sălăşluind prin ape, în nori sau păduri, frecvente în mitologia populară, au fost întrupate în siluete suple de copii, de o cuceritoare exu-

[6] Nicolae Sabău, *Contribuţii la cunoaşterea pictorului Octavian Smigelschi*, în „Studia Universitatis Babeş-Bolyai", Cluj, I, 1972, p. 53, studiu în care autorul reproduce şi analizează cu rigoare ştiinţifică, pe baza a nouă clişee fotografice, acele exemple de plastică figurativă, efectuate la Roma, care relevă virtuţile de remarcabil modelator ale pictorului Octavian Smigelschi. Neîndoielnic, cu o asemenea practică s-a îndeletnicit şi cînd căuta soluţii proiectelor concepute şi realizate în ţară.

beranţă. O primă formulare, cu trei prunci de o candoare angelică şi o adolescentă (cu toţii profilaţi pe panta unui teren împădurit), era mult prea temperată faţă de soluţia cu siluetele plutind în spaţiu, într-un dans frenetic. Satisfăcut de dinamica şi eleganţa mişcării din ultima reprezentare, realizează alte două variante, din care una în ulei. Sinuozitatea trupurilor care înscriu în spaţiu o frumoasă elipsă îşi află un fericit corespondent în arcuirea tensionată a cîntăreţului din colţul stîng al imaginii (închizînd o latură a elipsei, prelungită astfel pe o amplă diagonală).

Interesante probleme de ritm şi expresie au apărut pe parcursul cristalizării compoziţiei *Cvartetul*. Zeci de studii de mîini, gestică, proporţii şi echilibru spaţial, aveau să stea la baza celor patru-cinci variante ale temei. Deşi diferă între ele, fie prin modul de dispunere a personajelor, fie prin schimbarea cadrului în care erau integrate, se observă clar tendinţa perpetuă a pictorului de a suprima spaţialitatea. Figurile sînt dispuse pe o friză orizontală, iar fundalurile apar destul de aplatizate. Smigelschi se arată preocupat îndeosebi de decorativitatea suprafeţei, lăsîndu-se furat de plăcerea caligrafierii unor siluete svelte, sinuoase, supuse unui imperativ ritmic.

Din analiza acestor teme în care Octavian Smigelschi a dat frîu liber fanteziei, afirmînd tendinţa spre formele închise, perfect circumscrise, ca şi spre integritatea suprafeţelor, la care se mai adaugă preferinţa pentru volumele uşoare, alungite, elegante, atectonice şi plutitoare, consemnăm cu satisfacţie fixarea preocupărilor sale în cadrul larg al mişcării de renaştere artistică specifică epocii sale. Sub ce impulsuri s-a înfăptuit această afiliere a sa la efortul de primenire modernă a artei, manifestat diferenţiat de la ţară la ţară, este dificil a ne pronunţa. O asemenea tematică de natură simbolică circula frecvent prin literatura vremii, la noi fiind cultivată cu vervă şi sensibilitate de Ion Slavici, Ilarie Chendi sau Ion Agârbiceanu. Unii comentatori au fost tentaţi să eticheteze aceste experimente drept înrîuriri ale idealismului german. Prezumţia este unilaterală. Cert e că, în călătoriile sale, Smigelschi a cunoscut realizările unui Arnold Böcklin, Franz von Stuck sau Lovis Corinth; dar tot atît de evocatoare erau şi înfăptuirile secesiunii vieneze, prin contribuţia fondatorilor ei, Gustav Klimt sau Joseph Hoffmann. Un suflu înnoitor pătrunsese şi-n cadrul mişcării artistice maghiare, precum şi-n centrul artistic de la Baia Mare. Pînă şi bătrînul

Karl Dörschlag s-a lăsat cuprins de freamătul epocii, lucrînd timp de şapte ani (1905—1912) la compoziţia *Dansul zînelor*.

Iată de ce credem mai aproape de adevăr ipoteza că Octavian Smigelschi a aderat la spiritul *Stilului 1900* din impulsuri proprii, urmare a unei evoluţii organice, intuind noile exigenţe estetice ale timpului. Faptul că nu a îmbrăţişat şi alte teme, pentru a amplifica aria reprezentărilor, poate fi pus pe seama lipsei de înţelegere a mediului ambiant, departe de a încuraja astfel de experimente de artă profană. Forţat de aceste limite, Smigelschi va activa (îndeosebi în primul deceniu al veacului) pe un teren al comenzilor posibile: pictura ecleziastică. Dar şi aici va interveni cu simţul său vizionar, provocînd o radicală schimbare de accent în preocupările specifice acestui domeniu al artei monumentale.

Iniţial nu a simţit o chemare anume pentru practica picturii religioase. Dovadă că în deceniul 1890—1900 preponderente sînt realizările de inspiraţie profană. S-a văzut nevoit în cele din urmă — asemenea majorităţii pictorilor români cu pregătire academică, din Transilvania acelei vremi — să accepte asemenea solicitări, fiind sursa cea mai sigură de venit. Şi cum pictorul simţea necesitatea călătoriilor prin marile centre artistice europene, pentru a-şi întregi cunoaşterea şi cultura de specialitate, se va iniţia treptat — cu rigoarea-i recunoscută — asupra specificului iconografiei creştine în general şi a celei de tip răsăritean în special. Se rezumă la început la pictarea unor icoane sau iconostase, din informaţiile de care dispunem în prezent asemenea lucrări păstrîndu-se în bisericile din Racoviţa (lîngă Sibiu), Măgura, Romos şi Poiana Ilvei (din împrejurimile Năsăudului), Mihalţ şi Săncel (în podişul Transilvaniei). Seria acestor eforturi de familiarizare cu spiritul tradiţiei bizantine se încheie cu pictarea iconostasului bisericii greco-catolice din Ilva Mare, 1899. O notiţă inserată în presa vremii preciza că: „. . . pictura în întréga expresiunea ei e în tóte conformă stilului bizantin: înălţătóre şi măiestósă“[7].

Ajutat de resursele materiale astfel agonisite, călătoreşte în 1890/91 din nou la München şi Dresda, iar pe timpul vacanţelor vizitează în repetate rînduri Viena. Esenţiale şi decisive pentru desăvîrşirea viziunii sale artistice au fost călătoriile de studii din Italia (1898/99, cînd poposeşte îndelung la Veneţia,

[7] *Nouătăţi*, în „Unirea“, Blaj, 2 septembrie 1899.

Ravenna și Florența), precum și cea din 1904 la principalele monumente din Oltenia, Muntenia și Moldova. Profund edificat asupra tradiției bizantine, îl întristează rezultatele regretabile la care ajungeau o serie de pictori diletanți ai vremii, îndîrjindu-se a exersa cu stîngăcie în maniera rigidă a canoanelor. Dotat cu spirit elevat, Smigelschi simte anacronismul acestor practici și se decide, cu toată energia, să regenereze arta dedicată lăcașelor de cult românești. Ce putea fi mai dureros decît evidența faptului că multe dintre icoanele și iconostasele utile cultului ortodox se confecționau în „productivele" ateliere vieneze sau budapestene, înființate încă din a doua jumătate a veacului trecut? Un exemplu grăitor ni-l oferă „soluția vieneză" a iconostasului de la Sîngiorz.

La baza efortului său de a crea o artă care să primească amprenta unei viguroase individualități naționale, Smigelschi așeza nu numai experiența unei serioase practici picturale, ci și un prețios fundament teoretic. Deși „principiile care l-au călăuzit în activitatea sa artistică" au văzut lumina tiparului abia în 1911, cu ocazia publicării monografiei dr. Iacob Radu asupra bisericii din Rădești, ele se aflau conturate în conștiința pictorului cu mult înainte, făcîndu-și simțite prezența deja în programul cartoanelor ce vizau decorarea bisericii unite din Blaj (1903). Ca punct de plecare în încercarea de săvîrșire a unei „noi arte monumentale de un caracter național-românesc" pictorul indica „arta tradițională a mănăstirilor noastre și arta decorativă țărănească". Asimilarea sugestiilor acestor două izvoare fundamentale își afla justificarea în convingerea că „în zugrăvelile mănăstirilor noastre aflăm destule motive și figuri bine observate, pline de viață, încît i-ar face onoare oricărui pictor apusean al renașterii". Și nu trebuia neglijat amănuntul că „arta decorativă țărănească, în caracterul ei general, posedă eminamente calități decorative, un puternic și sănătos simț coloristic". Dar „în scopul creării, pe baze istorice, a unei arte naționale, se impune de la sine o regenerare a celei tradiționale", întrucît realizările din vremurile mai apropiate pictorului erau „. . . înțepenite și lipsite de orice vivacitate spirituală".

Observînd că „tuturor marilor producte artistice bizantine le-a fost imprimat marele principiu decorativ", Smigelschi conclude clarvăzător că „orice decorație onestă, clar exprimată", trebuie să se subordoneze „conceptului arhitectonic al

edificiului", pentru a „nu întuneca, ci dimpotrivă a accentua și mai curat menirea și funcțiunea fiecărui organ constructiv al arhitecturii". Așadar, „o înjghebare a unei arte naționale pusă pe bazele exclusiv sănătoase ale unei tradiții istorice, numai așa este posibilă dacă — cunoscîndu-i marile calități artistice tradiționale, cu un simț sănătos pentru monumentalitate, în sensul de eternă valoare a unei reprezentări decorative în stil mare — și prin introducerea de momente din viața sufletească și din manifestările artistice ale psihei naționale, artei vechi îi vom insufla ceea ce îi lipsește: spiritul personalității artistice și avîntul poetic al inspirației individuale"[8].

O primă încercare de finalizare a acestor principii o întîlnim în proiectul — amintit deja — al decorării catedralei unite din Blaj. Dată fiind însemnătatea unei asemenea înfăptuiri, cartoanele sînt prezentate în cadrul unei revelatoare expoziții, organizată în cursul anului 1903, succesiv la Blaj, Sibiu și Budapesta. Din lectura proiectului se constată — ca noutate — numărul redus al reprezentărilor comparativ cu imagistica încărcată întîlnită în uzanțele timpului. Se materializa aici voința revenirii la modelele bizantine vechi, reușind o armonizare fericită între funcțiile elementelor structive și ornamentică. Se poate sesiza chiar o potențare a liniilor arhitectonice prin redactarea unor ample frize orizontale decorative, pe care se sprijină puternice panouri verticale. Alături de grija pentru soluționarea raportului dintre structiv și decorativ, Smigelschi introduce un element nou de natură formală și expresivă. Scenele nu mai sînt animate de figuri hieratice, devitalizate prin fortuită stilizare, ci cuprind personaje de o caldă umanitate. Formele au volume puternice și se integrează într-un spațiu accentuat tridimensional. Ecourile cinquecentoului italian sînt evidente, interpretate cu înțelegere și originalitate.

Intrate în circuitul public, soluțiile propuse de Smigelschi au stîrnit mare interes. „Unirea", foaia Blajului, atribuia acestei picturi două calități esențiale: „e viguroasă, plină de viață"[9], iar cronicarul unui ziar din Budapesta aducea artistului un „suprem" omagiu, comparîndu-l cu unul din mae-

[8] Toate citatele de mai sus, lipsite de trimiteri, aparțin *Însemnărilor* lui Smigelschi, vezi nota 1, republicate în „Luceafărul", Budapesta, nr. 5, 1914, p. 139—140.

[9] *Expoziția pictorului Smigelschi*, în „Unirea", Blaj, 22 august 1903.

ştrii picturii maghiare — la modă în vremea aceea — Lotz[10]. Un amplu comentariu dedică evenimentului Octavian Goga, în paginile „Luceafărului": „A fost o necesitate ca acest stil [n. n. — bizantin], cultivat veacuri de-a rîndul de zugravi de lege românească, să-şi afle un continuator cu temei artistic, cu gust rafinat de principiile diferitelor şcoale moderne, care cunoscînd cu de-amănuntul perfecţiunea de formă a celorlalte direcţiuni în pictură şi dispunînd de un puternic talent analitic, să îndeplinească opera de reconstituire în pictura ajunsă pe mîini străine şi nechemate . . ."[11] În sfîrşit, revista „Művészet", reproducîndu-i un *Portret* al mamei şi cinci dintre cartoanele destinate frescei de la Blaj, apreciază unitatea ansamblului prin armonia raportului dintre specificul spaţiului interior şi soluţiile formale propuse[12].

Cum — din lipsă de fonduri — pictarea catedralei de la Blaj se amînă, actuală devine, în schimb, decorarea celei de la Sibiu. În faţa unei ocazii atît de ispititoare — înfăptuirea altei opere măreţe — Smigelschi se pregăteşte asiduu, oferindu-şi alături de alţi 14 candidaţi — proiectul la concursul instituit de Consistoriul arhidiecezan, în 30 noiembrie 1903. Comisia alcătuită din G. D. Mirea, directorul Şcolii de arte frumoase din Bucureşti, arhitectul Ion Mincu şi pictorul braşovean Fr. Miess, fără a se fixa definitiv asupra vreunuia dintre proiecte, atrage atenţia asupra calităţii a trei dintre ele. Unul era al lui Smigelschi. La sugestia comisiei se cere efectuarea unor probe practice, o icoană şi un înger în cupolă. Mărturiile executate de artist în aprilie 1904 nu conving. Întîmplarea îi sporeşte ambiţia.

A fost undeva şi şansa pictorului de a se fi confruntat cu spirite luminate, aparţinînd intelectualităţii române direct interesate de destinul unei înfăptuiri concepute a deveni un îndreptar pentru iniţiativele ulterioare. Încă din aprilie 1903, Virgil Oniţiu, directorul liceului din Braşov, atenţiona Sinodul arhidiecezan asupra necesităţii unei maxime exigenţe, întrucît „întocmirea aceasta avea să servească drept model pentru toate bisericile noastre din patrie". Înfăptuitorul ei urma „să ţină cont de pe o parte de tradiţia bisericească şi de orîn-

[10] Cronicarul se referea la pictorul maghiar Lotz Károly (1833—1904), în „Független Magyarország", Budapest, 5 decembrie 1903.

[11] Octavian Goga, *Expoziţia de pictură Octavian Smigelschi*, în „Luceafărul", Budapesta, 15 decembrie 1903, p. 395.

[12] „Művészet", Budapest, 1904, p. 54—55.

duielile canonice, iar pe de altă parte să realizeze şi reforme şi inovaţiuni reclamate de spiritul timpului şi de împrejurările speciale în care trăim"[13]. Luînd act de intervenţia deputatului braşovean, Sinodul numeşte o comisie (Partenie Cosma, Elie Miron Cristea şi arh. Iosif Schussing) care să îndrume şi să supravegheze reuşita lucrării.

Adevăratul patron spiritual al lucrării avea să devină Elie Miron Cristea — cărturar de vastă erudiţie — care după o atentă documentare pe la monumentele din apus şi cele răsăritene, ajunge la concluzii mult apropiate de cele ale lui Smigelschi, adică „respectarea principiilor fundamentale ale picturii şi artei orientale bizantine; dar pictorul să ţină cont de natura lucrurilor şi de cerinţele moderne ale artei; aşa că pictura întreagă să fie exprimarea artistică a gustului românesc şi a timpului în care s-a făcut, iar nu reproducţiunea îngheţată şi stereotipă a unui timp de mult trecut şi a unor modele azi nepotrivite şi neînţelese care de multe ori cuprind greşeli esenţiale contra legilor perspectivei, ale anatomiei corpurilor pictate". Se indica, apoi, ca „pictorul pe lîngă studierea ornamenticii orientale, amintite şi devenite canonice, se va inspira şi de neîntrecutele motive româneşti, ce se găsesc în lucrurile şi decoraţiunile poporului nostru. Ba, pictorul trebuie chiar anume obligat să facă aceasta"[14].

În urma unui consens de principii dintre pictor şi comanditar (principii perfectate datorită unei fericite conlucrări), Smigelschi primeşte comanda (parţială — dar importantă) pentru pictarea iconostasului, cupolei şi pandantivilor de la baza cupolei. Finalizarea acestei opere, devenită moment de referinţă în tradiţia picturii noastre bisericeşti, s-a efectuat începînd cu sfîrşitul anului 1904 şi a durat bună parte din cel următor.

Chiar şi în această formulă restrictivă ne putem convinge asupra noutăţii şi originalităţii viziunii smigelschiene. Dacă ar fi avut posibilitatea să decoreze — aşa cum îi era intenţia — întregul ansamblu, impresia ar fi fost covîrşitoare. Deşi concurată de naturalismul anecdotic şi desuet al scenelor pictate ulterior de germanul Iosif Köber, acceptînd mult mai uşor compania zonei din jurul iconostasului, decorată de Ana-

[13] I. Puşcariu, E. M. Cristea, M. Voileanu, *Biserica catedrală de la Mitropolia ortodoxă română din Sibiu*, Sibiu, 1908, p. 82.

[14] Elie Miron Cristea, *Iconografia şi întocmirile din interiorul bisericii răsăritene*, Sibiu, 1905, p. 28 şi 43.

stase Demian, creaţia lui Smigelschi nu-şi pierde din notă de măreţie şi solemnitate. Pătrunzînd în interior, privirea este captată de acuzata monumentalitate a celor patru evanghelişti, fixaţi la baza cupolei, în triunghiurile pandantivilor. Soliditatea volumelor capătă o pregnanţă de-a dreptul sculpturală. Impresia de grandoare este sporită şi de puternica tectonică a spaţiului în care sînt integrate personajele, cu elemente arhitecturale sau fragmente de peisaj, rezolvate printr-o abilă înţelegere a iluziei perspectivice. Admirabil mulate pe corp, componentele vestimentare, cînd larg tratate, cînd mai agitate, în funcţie de logica volumelor, pun în valoare vitalitatea formelor.

Cu toată robusteţea volumelor, ordonarea lor în spaţiu lasă impresia unei vagi senzaţii de mişcare, conferind personajelor o naturaleţe ce îndepărtează reprezentarea de sfera hieratismului bizantin. Despre o depăşire a rigidităţii soluţiilor moştenite ne putem convinge admirînd supla desfăşurare a personajelor (aparţinînd ierarhiei cereşti) ce decorează spaţiul din jurul Pantocratorului. Profilarea lor pe un fundal aurit, imitînd efectul mozaicului, trăda intenţia pictorului de a sugera atmosfera din epoca bizantinismului cel mai autentic. Demnă de relevat este de asemenea preocuparea pentru individualizarea fizionomiilor acestor personaje, ca şi a celor fixate în arcadele ferestrelor. Multe din aceste fizionomii devin portrete de o candidă şi pură expresivitate. Toate spaţiile dintre panouri cuprind frize decorative de un plăcut efect optic, cu motive ornamentale ce descind din stilistica scoarţelor populare româneşti. Geometrismul lor funcţional amplifică valorile structive ale liniilor arhitectonice.

Şi pictura iconostasului recomandă prevalenţa valorilor formale, grija pentru atenta modelare a formelor. Cele şase scene din registrul al doilea, reprezentînd sărbătorile domneşti, alcătuiesc compoziţii bine închegate, personajele efectuînd gesturi solemne, reţinute. Nici cromatica, cu armonii simplificate la maxim, nu caută ostentativ efectul. Dimpotrivă, ajută le reliefarea atmosferei de calm şi meditaţie pe care o statorniceşte forţa de caracterizare a liniei. Doar în scena *Botezului* pictorul eliberează culoarea de constrîngeri, dîndu-i voie să respire, nuanţînd cu subtilitate reflexele luminii în apa transparentă. Registrul de sus, cu *Sf. Treime* înconjurată de cei 12 apostoli, reafirmă în Smigelschi un mare maestru al drapajului. Suple şi elegante, atît de diferite de la

un personaj la altul, liniile acestea, cînd arcuite, cînd acuzat prelungite şi stilizate, conferă siluetelor o discretă impresie de plutire. La această iluzie contribuie şi sobrietatea albastrului unitar al fundalului, de o intensitate ce se îndreaptă către cobalt. Iată din nou amănunte care amintesc prin limbaj de estetica stilului 1900. Că nu ne aflăm în faţa unei simple ipoteze, vine să ne confirme mai convingător seria de schiţe pregătitoare pentru decorarea catedralei sibiene[15]. Spre a găsi soluţii tot mai sugestive pentru dansul cutelor va crea mulaje, peste care aruncă draperii, dirijînd şi studiind atent ritmica faldurilor.

Emanoil Bucuţa, scriitor bine informat asupra realităţilor artistice din Transilvania, care la vremea redactării impresiilor dispunea şi de alte surse de informaţie asupra modalităţii de desăvîrşire a lucrării decît cele scrise (singurele la care am fost noi nevoiţi să recurgem), va nota într-un grăitor articol: „Uitaţi-vă la cei trei evanghelişti! Ceva puternic, de răscolitori de oameni, de răsturnători de împărăţii şi de veacuri, se desface din ei. E un fel de temută solie a unor paznici de nopţi naţionale, care puteau da pe vremuri şi alt fior decît cel mistic. Bizantinul ieratic, schimnic şi nemişcat, ca nişte moaşte, a fost biruit. Trupurile sînt mari şi cărnoase, venite parcă de pe Rin şi stilizate puţin de ucenici ai lui Dürer [. . .]. Artistul lucra apoi după viu. Tipicul din bucoavne, scoborîte de pe Muntele Sfînt, se sfarmă de vioiciunea trupurilor tinere de drumeţi ai întîmplării sau de şcolari de la ţară din seminarul andreian de peste drum, care veneau să se uite la meşter şi se lăsau furaţi să-i slujească de model. Atîţia din arhanghelii cu multe aripi, ai puterilor şi ai stăpînirilor, sînt trasi întocmai după aceşti băieţi. Un suflu de artă păgînă, a cărnurilor şi a proporţiilor de pămînt, a ridicat pe Smigelschi ca să ne dea acest nou bizantin, străin însă de fecioarele bucălate şi tradafirii ale lavrelor ruseşti, mănălite de italienism guidorenesc“[16].

Marcînd incontestabil o evoluţie faţă de cartoanele de la Blaj, incitat şi de exigenţele comisiei, pictura catedralei ortodoxe de la Sibiu consfinţeşte o inspirată şi curajoasă simbioză

[15] vezi repr. 21 şi 22 din excelenta monografie a prof. Virgil Vătăşianu, *Pictorul Octavian Smigelschi*, Sibiu, 1936.

[16] Emanoil Bucuţa, *Pictură, sculptură, arhitectură şi grafică în Transilvania după Unire*, în „Transilvania, Banatul, Crişana şi Maramureşul“, Bucureşti, 1929, vol. II, p. 1234.

a diverselor înrîuriri. Unele scene, populate de figuri uşor alungite, se ordonează în frize ce amintesc de frontalitatea schemelor bizantine, pentru ca majoritatea să fie rezolvate cu un puternic simţ al construcţiei şi monumentalităţii, de o certă descendentă renascentistă. Nu putem să nu observăm, însă, finețea individualizării portretistice, sobrietatea armoniilor cromatice, alături de plăcuta decorativitate a ansamblului, impregnant de motive accentuat stilizate, procurate din repertoriul atît de bogat al ţesăturilor populare. Toate aceste din urmă elemente cunosc o netăgăduită filieră şi afinitate cu tezaurul formelor de simţire şi manifestare specifice spiritualităţii româneşti. La acestea mai adăugăm acea încercare de stilizare şi de proiectare a unor personaje în spaţiul unei diafane plutiri, ce se revendică şi aderă la soluţiile moderne ale stilului 1900.

Prin asocierea acestor diverse intonaţii, s-a conturat un limbaj marcat puternic de „spiritul personalităţii artistice şi avîntul poetic al inspiraţiei individuale". Un ideal rîvnit şi atins de Smigelschi, creatorul unui stil complex şi original, de o mare forţă expresivă. O sinteză la răscruce de veacuri, între sugestiile tradiţiei şi cerinţele maternităţii! Acest stil smigelschian, numit adesea „neobizantinism", a constituit un semnal util şi eficace ascultat şi aplicat de spiritele sensibile care i-au înţeles actualitatea. Semnificaţia sa în ambianţa mişcării noastre artistice îşi află similitudine cu aportul viziunii epico-monumentale a sculptorului Ivan Mestrovič în cadrul artei iugoslave. Adică un suflu nou, proaspăt, insuflat tradiţiei autohtone a picturii lăcaşelor de cult.

Înfăptuirea integrală a proiectului de decorare a catedralei sibiene ar fi oferit pictorului alte posibilităţi de abatere de la rigorile schemei iconografice şi de mai accentuată implicare a acestei opere în procesul de regenerare a picturii naţionale. Intr-una din schiţe, *Sf. Filofteia* apărea reprezentată într-o frumoasă costumaţie românească, iar într-un amplu carton cu *Închinarea magilor*, atît structura fizionomiilor, cît şi costumaţia personajelor sînt de o sugestivă descendenţă rustică autohtonă. După ce împămîntenise în spaţiul decoraţiei interioare splendoarea ornamenticii populare. Smigelschi intenţiona aşadar, să amplifice acest proces de localizare şi individualizare a creaţiei prin nobila respiraţie a amănuntelor de viaţă şi simţire caracteristice poporului său.

Voind să informeze publicul din capitala României asupra proiectelor sale de regenerare a artei naţionale, mult evoluate faţă de schematismul altor soluţii, de factură neoclasică, statornicite prin elanul lui Gheorghe Tattarescu, Constantin Lecca (1807—1889) sau Mişu Popp, solicită spaţiu pentru a expune în cadrul expoziţiei jubiliare din 1906. Spirite interesate şi meschine, temîndu-se de efectul acestor proiecte, ale căror faimă trecuse deja fruntariile munţilor (fiind popularizate de ziarul „Vremea"), au împietat cunoaşterea lui Octavian Smigelschi, cu un ceas mai devreme, în capitala neamului său. O palidă consolare vine prin acordarea premiului al doilea pentru impunătorul tablou *Triptic naţional*, cu care participase la concursul din 1906. Cum tema concursului indica omagierea trecutului, prezentului şi viitorului neamului românesc, pictorul integrează în panourile principale un ctitor medieval cu familia (în manieră hieratic bizantină), o alegorie a secerişului (cu unduiri de forme specifice stilului 1900) şi o scenă din războiul de independenţă (tratată cu vervă narativă şi tensiune realistă). Întregul coronament şi stîlpii dintre panouri imită un cerdac cu splendide crestături geometrice. La accentuarea efectului decorativ contribuie şi inscripţia de la baza Tripticului, cu litere ce amintesc de grafia elegantă a inscripţiilor medievale româneşti: „În veşnică muncă roditoare, primenind mărirea străbunilor prin vechea evlavie şi gloria nouă, spre siguranţa viitorului harnic". Alte mărturii ale interesului pentru cinstirea memoriei vrednicilor înaintaşi ai istoriei naţionale le reprezintă portretele omagiale — concepute la diverse momente aniversare — înfăţişînd pe *Ştefan cel Mare*, *Neagoe Basarab* sau *Mihai Viteazul*.

Întrucît şansa continuării lucrului la catedrala din Sibiu nu se poate materializa din lipsă de fonduri, prelungeşte concediul de la catedră pentru a onora în cursul anului 1906 contractul de decorare a interiorului bisericii din Şanţ (Rodna Nouă)[17]. Un an mai tîrziu acceptă pictarea bisericii bănăţene de la Ceacova, pentru ca odată cu fresca de la Rădeşti (realizată cu ajutoare în 1909) să se încheie preocupările, cu implicaţii mai îndelungate, din domeniul picturii ecleziastice.

[17] Un documentat studiu asupra acestei realizări a efectuat Nicolae Sabău, *Contribuţii la cunoaşterea pictorului Octavian Smigelschi. Pictura bisericii ort. din Şanţ (Rodna Nouă)*, în „File de istorie", III, Bistriţa, 1974, p. 370—410.

Dintr-o scrisoare adresată preotului Panfiliu Grapini din Şanţ, transpare încă o dată mărturia întinsei culturi de specialitate a pictorului: „. . . în privinţa alcătuirii arhitectonice motivele folosite [la iconostas, n.ns.] sînt împrumutate de la biserica Stavropoleos din Bucureşti (una din cele mai celebre din România), precum şi de la iconostasul mănăstirii Prislop (în prezent aflător în capela mitropolitană din Blaj!). Va să zică iconostasul este ţinut într-un stil bizantin românesc. Icoanele vor fi zugrăvite asemenea în cel mai riguros stil oriental, pe baza celor mai celebre monumente de acest gen de prin Italia şi aiurea". La amvon „motivele arhitectonice sînt împrumutate în parte de la biserica San Marco din Veneţia, în parte de la mănăstirea Argeşului"[18]. La celelalte biserici, scenele preiau şi adaptează la specificul spaţiului soluţiile afirmate în cartoanele de la Blaj şi Sibiu. La Rădeşti se constată un plus de intensitate coloristică şi un triumf al schemei neoclasice faţă de elementele bizantine. Rezultatul se datorează şi ajutoarelor de care s-a folosit Smigelschi, deoarece energiile începeau să-l părăsească după ce, în vara anului 1909, suferise primul atac de cord.

Ultimii ani ai vieţii se consumă într-o permanentă frămîntare. Participarea la expoziţia de artă decorativă din Budapesta (1908) îi prilejuieşte o dublă satisfacţie: acordarea premiului episcopului Fraknói (care consta într-o bursă pentru Roma) şi oferirea posibilităţii de a decora (în frescă) capela colegiului Rákoczy din Budapesta. Consecinţa popasului italian (efectuat în anii 1910—1911) se va oglindi în concepţia lucrărilor pe care rîvnea să le săvîrşească. Cum evoluţia îngrijorătoare a bolii punea în cumpănă firul vieţii, inventează o tehnică nouă care să-i faciliteze finalizarea proiectelor, chiar înainte de găsirea unui spaţiu adecvat. Este vorba despre *tehnica cimentului în marmoră colorat*, care a fost şi brevetată. Era un amestec ce se turna pe suprafeţe precis delimitate, urmărind desenul şi structura formelor fixate pe carton. Procedeul amintea de factura vitraliilor, cu deosebirea că în faza finală, prin şlefuirea şi lustruirea suprafeţelor, volumele apăreau unitare, neîngrădite de grafismul lamelor metalice. Trebuie însă recunoscut că mînuirea unei astfel de tehnici (ce se circumscrie prin ingeniozitate efortului de înnoire al epocii, cu atît de spectaculoase realizări, îndeosebi în domeniul artelor aplicate), punea sub semnul incertitudinii rezultatul final, întrucît prin uscare culorile îşi modificau intensitatea. În plus, tehnica era şi foarte costisitoare. Dar fascinaţia efectului înlătura reticenţele. Pe bună dreptate se întreba cronicarul de la „Budapesti Hirlap": „. . . dar unde mai găsim astăzi un idealist ca Smigelschi, care în locul unui succes imediat şi zgomotos, să-şi sacrifice anii cei mai frumoşi, puterea creatoare, fiecare ban şi toată verva sa, pentru a le integra în frescele lui dragi, numai pentru ca acestea să fie mai frumoase şi mai durabile?"[19].

Ca în atîtea alte ocazii, nu s-a temut de dificultăţi. Credea în virtuţile acestei tehnici al cărei material întărindu-se repede şi fiind greu de mînuit, determina pe artist să gîndească în forme mai simple. Preţioase devin în acest sens însemnările pictorului — publicate în paginile cotidianului budapestan amintit mai sus: „Indicată în mod special pentru lucrări decorative [. . .], fresca în ciment de marmoră nu se înrudeşte cu altă artă. Impresia pe care o face este absolut inedită. Efectul este remarcabil pentru că amestecul de vopsea, marmoră, aşchii metalice, pornind de la cea mai palidă tempera, pînă la cele mai intense culori ale mozaicului, totul se poate obţine. Este mai avantajos decît mozaicul pentru că 1) autorul însuşi poate lucra pe acest amestec şi 2) nu este obligat să dea pe mîna ajutoarelor cartoanele colorate, transfer care ar scade mult din valoarea artistică a lucrării"[20].

A realizat în această tehnică doar un panou (din cele şase proiectate pentru capela Rákoczi) şi trei icoane. Cea mai izbutită dintre ele — adevărată chintesenţă a creaţiei smigelschiene — este icoana reprezentîndu-l pe *Profetul Ezechil cu îngerul inspirator*, păstrată la Muzeul de arte frumoase din Budapesta. De astădată, aportul culorii în economia imaginii se intensifică mult în raport cu realizările anterioare, estompînd funcţia modelatoare a liniei. Dată fiind vitalitatea registrului cromatic, sporea şi impresia de monumentalitate. Se poate vorbi şi despre o graţie a mişcării, transmisă de gestica, uşor patetică, a îngerului. Dar cel mai impresionant element al compoziţiei îl constituie fizionomia profetului, adînc expresivă, cuprinsă de mari nelinişti.

[18] *Ibid.*, p. 408.

[19] Lorisz, *Moştenirea Smigelschi*, în „Budapesti Hirlap", Budapest, 4 martie 1913.

[20] *Ibid.*

O asemenea lucrare putea fi semnul unui nou început de drum. Dar verdictul bolii a fost implacabil. Al doilea atac de cord, survenit în 12 noiembrie 1912, la Budapesta, i-a fost fatal. Totul a devenit trecut într-un moment în care pictorul se frămînta cu planul decorării unei capele din Slovacia, la Caşovia.

Retrospectiva organizată un an mai tîrziu, în octombrie 1913 (la palatul artelor frumoase din Budapesta, împreună cu lucrările bunului său prieten Arthur Coulin şi el proaspăt dispărut), avea să dimensioneze în conştiinţa prezentului valoarea şi originalitatea operei sale. S-au adunat, prin grija generoasă a soţiei, aproape 500 de lucrări, atît cele finite, cît şi simple schiţe, proiecte. Martor la eveniment, Octavian Tăslăuanu va sintetiza convingător semnificaţiile majore ale acestei opere, într-o cronică apărută la scurt interval după stingerea artistului: „Meritul lui Smigelschi e de a fi încercat să introducă viaţă, mobilitate, suflet, în formele vechii picturi bizantine. Sfinţii lui trăiesc, au suflet, reoglindesc o credinţă vie, dătătoare de progres. Rup cătuşele dogmelor rigide. Aceasta e o notă revoluţionară, o notă apuseană, pe care o introduce Smigelschi în pictura bisericească". După ce relevă că pictorul a dat o „îndrumare naţională ornamenticii bisericeşti", scoate în evidenţă şi valoarea unor portrete şi peisaje care „dovedesc şcoala înaltă şi modernă pe care a avut-o"[21]. Intre cei care i-au regretat — încă în acele vremuri — sfîrşitul prematur, amintim pe Nicolae Iorga (cu o caldă evocare în „Neamul românesc"[22]) şi Al. Tzigara-Samurcaş (în revista ieşeană „Convorbiri literare"[23]). Aceste reacţii sînt o dovadă că reputaţia lui Smigelschi se extinsese în toate provinciile româneşti, încă înainte de înfăptuirea unităţii naţionale depline.

Apariţia lui Octavian Smigelschi în pictura românească la răscrucea dintre cele două veacuri este simptomatică pentru mutaţiile pe care le înregistra întreaga artă naţională în acea vreme de eclectism şi voinţă de emancipare. Realist în cele mai semnificative portrete şi peisaje, adept al principiilor estetice specifice stilului 1900, autor al unei tehnici de mare efect şi utilitate, regenerînd, totodată, spiritul decoraţiei interioare a lăcaşelor noastre de cult, prin simbioza tradiţiei bizantine cu exigenţele moderne, Smigelschi şi-a făcut cunoscută în epocă forţa fecundei sale personalităţi. Dacă ar fi activat în condiţii mai favorabile, firește, realizările sale ar fi primit o altă perspectivă şi dimensiune valorică. În conştiinţa noastră el rămîne creatorul unui stil generator de noi impulsuri în efortul larg de valorificare a resurselor specifice spiritualităţii româneşti.

---

[21] Octavian Tăslăuanu, *op. cit.*

[22] Nicolae Iorga, *Octavian Smigelschi,* în „Neamul românesc", Bucureşti, 15 noiembrie 1912, p. 673—674.

[23] Al. Tzigara-Samurcaş, *Chestiunea picturii religioase. Octavian Smigelschi,* în „Convorbiri literare", Iaşi, nr. 5, 1914, p. 559—560, articol reprodus integral şi-n „Unirea", Blaj, 11 şi 14 iulie 1914.

PICTORUL FLAVIU DOMŞA ŞI AMBIANŢA CULTURALĂ A BLAJULUI

Pictor şi profesor mult apreciat în Transilvania primelor trei decenii ale veacului 20, Flaviu Domşa a trecut treptat în uitare, fiind amintit doar incidental în cadrul diverselor analize dedicate epocii respective[1]. O astfel de atitudine constituie un act de indiferenţă, dacă nu de nedreptate, faţă de memoria unui artist cu o activitate meritorie, integrată aspiraţiilor şi eforturilor de emancipare socială şi naţională care au animat o întreagă spiritualitate.

După ce frecventase şcoala primară la Monor şi apoi liceul evanghelic la Bistriţa (pînă în clasa a VI-a), în toamna anului 1895 ia contact cu atmosfera Blajului, înscriindu-se în clasa a VII-a a gimnaziului superior din localitate. Elevul (născut la Pinticul-Săsesc, judeţul Mureş, în 24 ianuarie 1878) îşi schimba reşedinţa şcolară din raţiuni adînc motivate: atras de prestigiul cultural al oraşului situat la confluenţa celor două Tîrnave şi dornic de a se apropia de familia Domşeştilor, care ocupau poziţii onorabile în animata viaţă a urbei. S-a apropiat îndeosebi de Aurel C. Domşa, cunoscutul editor şi redactor responsabil al ziarului „Unirea", membru în toate societăţile culturale şi filantropice din Blaj, prin intermediul căruia ia cunoştinţă şi participă nemijlocit la importante manifestări iniţiate de fruntaşii intelectualităţii române transilvănene.

După cum ne informează „Calendarul Unirii", „. . . talentul lui de zugrav s-a vădit încă de pe vremea cînd urma cursurile gimnaziale. A lucrat la această vîrstă fragedă portretele arhiereilor de azi din Blaj şi Gherla, a fericitului Bunea şi alte schiţe originale"[2]. Afirmarea, încă din şcoală, a pa-

[1] Singurul studiu mai amplu, în care s-a insistat îndeosebi asupra amănuntelor de ordin biografic, vezi Negoiţă Lăptoiu, *Un pictor transilvănean: Flaviu Domşa (1898—1932)*, în „Centenar muzeal orădean", Oradea, 1973.

[2] * * *, *Pictorul Flaviu Domşa*, în „Calendarul Unirii", Blaj, 1912, p. 41.

siunii sale pentru pictură încurajează pe membrii Capitolului mitropolitan să-i acorde un stipendiu pentru a urma cursurile Şcolii pregătitoare de profesori de desen de la Budapesta. Intenţia devine fapt şi din toamna anului 1897 pînă în iunie 1901 se instruieşte la această şcoală (pe care o absolvise nu demult şi Octavian Smigelschi). Programul Şcolii (păstrat cu îndîrjire de profesorii Benczur Gyula [1844—1920] şi Szekély Bertalan [1835—1910] la pictură, Alajos Stróbl [1856—1926] la sculptură, I. Hansellmann la arhitectură, Lotz Károly la artă monumentală) era identic cu acela al tuturor academiilor oficiale de artă ale vremii, bazat pe rigorile clasiciste: anatomie corectă, proporţionalitate, echilibru compoziţional, armonii stinse, reci.

Obţinînd licenţa, în vara anului 1901 se reîntoarce la Blaj unde este numit profesor de desen şi geometrie desemnativă la Gimnaziul în care studiase ca elev, profesînd aici pînă la sfîrşitul vieţii. Era mîndru să-şi împlinească menirea de dascăl în această faimoasă vatră de cultură românească, printre colegii de catedră înşirîndu-se de-a lungul anilor nume cu rezonanţă în istoria şcolii şi culturii naţionale: Vasile Hossu, Ion Raţiu, Iacob Mureşianu, Alexandru Borza, Silvestru Nestor, Elie Dăianu, Alexandru Ciura, Octavian Bonfiniu, Ambroziu Cheţianu, Vasile Suciu şi mulţi alţii. Norma didactică era formată din opt ore de geometrie desemnativă la clasele I—IV, cîte două ore săptămînal la fiecare clasă şi opt ore desen liber: III—IV_2, V_2, VI_2, VII—$VIII_2$, în total 16 ore. Pentru a-şi completa norma a predat şi germana, pînă-n 1905, cînd pentru un timp efectuează şi zece ore săptămînal la Institutul Pedagogic.

Consultînd Anuarul gimnaziului din Blaj pe anul 1913/14 am avut surpriza să descoperim precizări importante asupra conţinutului şi metodicii predării desenului. Pentru ineditul lor şi pentru invitaţia la o analiză comparativă cu condiţia de astăzi a disciplinei, vom insista puţin asupra acestor date. La clasele I—IV erau fixate cîte două ore săptămînal de geometrie desemnativă, urmînd ca desenul liber sau artistic să fie propus în două grupe, cîte două ore săptămînal, astfel: „În grupa a I-a, clasele III—IV, s-a propus desenul ornamental, după modelele lui Várdat Szilard, într-o culoare şi mai multe culori. S-a desenat după modele colorate de Hänsellmann, Ballo Ede şi după Dolmetsch — Ornamentenschatz. Afară de ornamente cei din clasa a IV-a au desenat şi după

desene naturale și desene de perspectivă liberă, pentru a-și însuși tehnica de ceruză (carbonat de plumb, folosit la prepararea vopselelor albe, alb de plumb) și cărbune.

Pe lîngă cunoașterea și amestecarea culorilor elevii au fost introduși în cunoașterea stilurilor ornamentale mai însemnate precum sînt: stilul chinez, indic, persic, egiptean, grecesc, roman, pompeian, arab, mauric, bizantin, medieval și renaissance. Li s-au dat și noțiuni despre stilizare.

În grupa a doua, clasele V—VIII, s-a desenat după figuri simple de gips, precum sînt: cubul, prisma, cilindrul, conul, sfera și compoziții din acestea: piedestaluri și capitele pe coloane, stîlpi. Ornamente mai complicate, capete de om după modele de gips, apoi păsări, fluturi, flori, tot felul de obiecte, poame etc., după modelul natural în culori.

În șase ore s-au ținut prelegeri de istoria artelor, despre arhitectura și arta egiptenilor, grecilor, romanilor, evului mediu și renaissance. Pe lîngă acestea li s-au arătat și explicat elevilor operele pictorilor și sculptorilor clasici celebri, după reproduceri bune.

De-altcum, în fiecare grupă s-a ținut seamă de gradul dexterității naturale a fiecărui elev și tuturor li s-a făcut posibilă cunoașterea celor mai însemnate moduri de lucrare, precum este tehnica de ceruză, creta neagră și albă, culori, acuarelă, culori de ulei pe pînză și hîrtie. Prof. Flaviu C. Domșa"[3].

Precizările programei școlare de la gimnaziul blăjean erau foarte apropiate de cele cuprinse în programele gimnaziilor din Brașov, Sibiu, Beiuș și Năsăud (școli românești), ale căror anuare am avut posibilitatea să le consultăm. Din textul programei se poate constata orientarea învățămîntului, tributar doctrinei clasiciste, care urmărea creșterea copilului într-un sens exclusiv intelectual. Accentul ce se punea chiar de la primele clase pe desenul după natură era în contradicție cu structura artistică a copilului, care după cum știm, nu este naturalistă, ci ideoplastică. El nu va desena niciodată lucrurile, ci ideea lui despre lucruri, ceea ce simte în legătură cu ele, dezvoltîndu-și astfel imaginația și spontaneitatea. Afirmînd caracterul ideoplastic, imaginativ și afectiv al artei infantile, Tudor Vianu considera că: „. . . desenînd pentru propria lui plăcere de a-și exersa imaginația, copilul se va înzestra cu o sumă de reprezentări motrice pe care le va

[3] vezi *Anuarul Institutelor greco-catolice de învățămînt din Blaj*, anul școlar 1913/14, Blaj, 1914, p. 49.

întrebuința cu folos atunci cînd va trece la desenul după natură în vederea cultivării mai serioase a simțului de observație și a cunoașterii reale a lucrurilor. Ceea ce copilul a cîștigat așadar din practica desenului, cu o finalitate pur estetică, va folosi apoi desenului executat în sensul educației generale active"[4].

Cu tot caracterul sever al normelor didactice, care acordau prioritate desenului util în locul celui artistic, trebuie să apreciem seriozitatea metodei și aria vastă a cunoștințelor pe care le primeau elevii în cadrul orelor de așa-zise „dexterități". Simțind cumva insuficiența programei și din intenția generoasă de a ajuta dezvoltarea unor talente mai deosebite, inițiază pentru acestea cursuri facultative, după-amiaza. Iată cum evocă atmosfera de la aceste cursuri, un fost elev al său din anii 1902—1907, scriitorul Ionel Pop: „. . . Nu s-a mulțumit cu orele din programul școlii. Ne-a ales vreo zece din clasele mari, despre care credea că înfățișează oarecare talent și a înființat cu noi „o școală de pictură" (căreia noi curînd i-am spus mîndri „Academie de pictură"). Fără vreo răsplată în bani și-a jertfit două după-amieze din fiecare săptămînă, ca să ciopleasca ceva din noi. A stors de la direcțiunea liceului o cameră mare, luminoasă, bani ca să ne facă niște bănci individuale, speciale pentru desenare și apoi a început orele practice [. . .]. Din vreme în vreme ne înfățișa albume cu reproduceri din marile opere de artă, cu istoricul lor, cu explicațiile trebuitoare [. . .].

Ce ne-a rămas din truda prof. Flaviu Domșa? Probabil că și celorlalți dragostea pentru operele de artă, obișnuința de a vedea frumosul [. . .]. Dintre elevii prof. Domșa un mare talent avea colegul meu de clasă Horațiu Deac pe care-l prețuia și-l îndruma cu multă atenție [. . .]. Apoi studiile sale la Budapesta la Școala de Belle arte i-au fost întrerupte de serviciul militar [. . .], căzînd în toamna anului 1914"[5]. Practica stimulării talentelor a prelungit-o pe întreg parcursul vieții.

În răgazul oferit de preocupările didactice, Domșa participă activ la programul cultural artistic, cu vaste implicații sociale și politice, susținut de intelectualitatea progresistă a

[4] Tudor Vianu, *Arta și școala*, în „Societatea de mîine", Cluj, 1930, p. 445.

[5] Ionel Pop, O *aducere aminte*, scrisoare către Flavia Gârbea, București, 1 ianuarie 1967.

orașului. Chiar din 1902 (deci la un an după întoarcerea de la studii) îl vedem ales în Comitetul casinei române din localitate, societate înființată încă din 1862, care în intenția făptuitorilor ei urma „să devină focarul vieții social-culturale din Blaj"[6]. O intenție cu prinos împlinită! Ceilalți membri ai Comitetului erau Augustin Bunea, Vasile Hossu, Elie Dăianu, Ambroziu Cheția nu, Gavrilă Precup și Iacob Mureșianu. Programul complex al casinei cuprinde și conferințe pe diverse teme. Flaviu Domșa a vorbit (în 19 mai 1905) la „Societatea meseriașilor" despre însemnătatea desenului la meserii. Dintr-o precizare publicată în foaia locală, aflăm că: „. . . a prezentat auditoriului albumul artistic al «Reuniunii artistice» din Sibiu, îndrumînd pe maeștrii noștri să se dedeie a lucra cu gust și în toate lucrurile lor să aplice motive românești"[7]. A dat personal și un strălucit exemplu în această privință. Documentîndu-se serios asupra crestăturilor populare, a alcătuit în cele din urmă un valoros album, de o remarcabilă valoare documentară. Un exemplar ajuns la sculptorul Ion Vlasiu a fost oferit recent la Muzeul satului din București.

Pe timpul vacanțelor, în schimb, prioritate avea pictura. Prietenia cu Smigelschi, subliniată adesea și în presa vremii[8], va influența pozitiv viziunea sa artistică. Au și lucrat împreună iconostasul bisericii din Poiana Ilvei, în 1902. Tot din acest an, ca un amănunt biografic semnificativ se înscrie și călătoria de studii în Italia (în primăvară), după cum o atestă o fotografie de epocă. Popasul italian (adăugîndu-se celor frecvent efectuate la Budapesta și Viena) îi întregește orizontul cunoașterii, ajutîndu-l să înțeleagă necesitatea unei radicale schimbări în concepția decorării lăcașelor de cult românești.

În lipsa unei mișcări artistice care să-i stimuleze eforturile, se rezumă la rarele ocazii de a expune, prilejuite de marile serbări culturale. Prima dintre acestea se ivește, în 1905, cînd trimite la expoziția „Astrei" de la Sibiu două sugestive portrete: *Augustin Bunea* (acum în colecția Muzeului Brukenthal) și *Timotei Cipariu* (la Biblioteca filialei din Cluj-Napoca a Academiei). Este prezent din nou în 1911, de astă dată la Blaj, cu expoziția comemorativă dedicată celor cinci decenii de rodnică activitate desfășurată de „Asociațiunea pentru literatura română și cultura poporului român". Mai expuneau Antoniu W. Zeiller, italian de origine, stabilit în localitate încă din 1903, Nicolae Pop din Tohanul Vechi, Lucia Viniciu, Vlădărean din Brașov, Mărioara Maior și Rozica Căpușan.

Inaugurate de zborul epocal al lui Aurel Vlaicu pe Cîmpia Libertății, serbările jubiliare (desfășurate la Blaj între 28—30 august 1911) au prilejuit o entuziastă manifestare a spiritului românesc. Un aport deosebit la reușita manifestării l-a adus și profesorul-pictor Flaviu Domșa, membru în Comitetul de organizare. Pe lîngă expoziția de artă plastică, perfectată împreună cu Nicolae Pop, Domșa s-a îngrijit de aranjarea tuturor secțiilor expoziționale, un accent deosebit punînd asupra celei etnografice și școlare. După vizita în expoziția școlară (care cuprindea multe lucrări plastice și de artizanat), filologul Octavian Prie va consemna în paginile „Unirii": „. . . încheiem excursiunea noastră [. . .] cu acea convingere că munca ce se desfășoară aici în școlile acestea și mijloacele de învățămînt de care dispun, asigură pe deplin rezultatul la care privește cu grije un neam: știința, literatura, cultura și progresul"[9].

Alte solicitări vin să-i completeze cu noi împliniri personalitatea. Domșa este autorul unui manual de „Geometrie desemnativă", pentru uz școlar, apărut la Blaj, în 1906. Realizează apoi o inspirată copertă pentru „Albumul Bunea", tipărit în 1910, pentru ca un an mai tîrziu „în amintirea atîtor momente de înălțare, glorie și triumf sufletesc", să macheteze volumul omagial „Serbările de la Blaj", executînd și coperta, încadrată cu motive românești, frumos stilizate. Cîștiga respect prin gust sigur și bună inspirație, pledînd pentru conferirea unui aspect original și modern tipăriturilor vremii. Un prim efect: cîștigul în simplitate și eleganță, paginația aerată, a noii versiuni, din 1912, a „Revistei politice și literare", ce apărea bilunar în urbea de pe Tîrnave. Co-

[6] * * *, *Adunarea casinei române*, în „Unirea", Blaj, 23 februarie 1901, p. 65.

[7] * * *, *De la Societatea meseriașilor*, în „Unirea", Blaj, 25 mai 1905, p. 99.

[8] Cînd în nr. 1/1913 revista „Müvészet" din Budapesta publică un documentat material despre O. Smigelschi, datele sînt furnizate cu multă solicitudine de către Flaviu Domșa — vezi, „Unirea", Blaj, 26 aprilie 1913, p. 7.

[9] Octavian Prie, *Expoziția istorică-culturală*, în „Unirea", Blaj, 14 septembrie 1911, p. 4.

perta, al cărei autor este, cuprinde litere artistice, încadrate marginal de motive preluate din ornamentica populară.

Cînd, în 1912, reuniunile culturale din Blaj hotărăsc organizarea în timpul iernii „de conferinţe populare pe înţelesul şi folosul tuturor, cu binefăcătorul concurs al profesorilor şcolilor noastre“[10], Flaviu Domşa se înscrie cu o conferinţă despre Grigorescu. Presa prezintă pe larg reuşita evenimentului: „Vorbind în faţa unei săli arhipline, D-sa a început aprecierea cu multă pricepere şi competenţă [...]. Schiţînd viaţa lui Grigorescu, relevează rînd pe rînd fazele de dezvoltare ale talentului său de artist [...]. După această introducere [...] s-au proiectat imagini de Grigorescu, reprezentînd peisaje, scene de gen, portrete şi scene de război“[11]. Rămîne ca un fapt semnificativ, demn de reţinut pentru valoarea sa de argument cultural al epocii, bogata informaţie a artistului blăjean despre personalitatea „marelui nostru pictor“, în condiţiile atît de precare ale documentării la vremea aceea. În anul următor, urma să ţină o conferinţă despre Octavian Smigelschi, finalizată pînă la urmă de Alexandru Ciura. Declanşarea războiului avea să curme firul acestor frumoase iniţiative.

Pe întreaga perioadă a primei conflagraţii mondiale rămîne la Blaj, profesînd cu intermitenţele provocate de desfăşurarea evenimentelor. Dînd curs unor convingeri larg umaniste, execută (în noiembrie 1917) ilustraţia pentru coperta volumului de versuri şi cîntece „Din război“, publicat la Blaj.

După înfăptuirea unităţii naţionale depline (la 1 decembrie 1918), Domşa pătrunde într-un cerc de interes cu mai ample rezonanţe. Dată fiind penuria de cadre care să predea desenul şi să sensibilizeze gustul pentru frumos la elevii şcolilor secundare din teritoriile intracarpatice, „Resortul cultelor şi instrucţiunii publice“ din cadrul Consiliului Dirigent, iniţiază cursuri pregătitoare de calificare la Cluj, în vara anilor 1919 şi 1920. Cu experienţa sa didactică mult apreciată, este solicitat ca profesor în ambele etape. A predat cu abnegaţie şi competenţă[12], alături de prof. univ. arh. N. Nichifor din

[10] * * *, *Universitate populară,* în „Unirea“, Blaj, 12 noiembrie 1912, p. 5.

[11] * * *, *Universitate populară,* în „Unirea“, Blaj, 26 noiembrie 1912, p. 5.

[12] Lazăr Rusovan, participant la aceste cursuri şi apoi profesor la Şcoala pedagogică din Timişoara, comunică date interesante despre acele momente, într-o scrisoare din 22 decembrie 1966 către fiica lui Domşa, Flavia Gârbea: „Pictorul-profesor a condus aceste cursuri cu un deosebit

Bucureşti în primul an, fiind ajutat în cel de al doilea de prof. Ion Buşiţia din Beiuş. Calitatea cursurilor a fost mult apreciată, după cum au arătat-o şi expoziţiile de la sfîrşitul cursului[13].

Concomitent vin şi alte oferte. La solicitarea oficialităţilor, întocmeşte (împreună cu Buşiţia cu care s-a împrietenit durabil) un proiect pentru înfiinţarea Academiei de arte frumoase din Cluj. Indică şi conducătorul ei: vigurosul pictor sătmărean Aurel Popp. Cum finalizarea proiectului se amînă, lui Domşa — devenit o autoritate didactică şi artistică a vremii — i se oferă posibilitatea de a conduce Muzeul de arte şi meserii din Cluj şi apoi o calitate similară la Tîrgu Mureş. Refuză dată fiind şi starea sănătăţii sale şubrede.

Într-o singură ocazie mai răspunde solicitărilor externe, participînd cu un portret la primul mare Salon al artei ardelene: „Collegium Artificum Transylvanicorum“, deschis în februarie-martie 1921, la Cluj. Boala în accentuată evoluţie l-a privat de energia necesară diversificării limbajului şi întregirii operei cu lucrări pe măsura talentului şi culturii plastice pe care le-a afirmat edificator în atîtea ocazii. Vara desăvîrşea rar unele comenzi de icoane pentru decorarea vreunei biserici sau realiza vreun portret din anturajul celor apropiaţi. Sacre i-au rămas obligaţiile didactice pe care le-a îndeplinit exemplar pînă în clipa cînd boala (icter) pronunţă verdictul final. Era 3 octombrie 1932 şi nu avea decît 54 de ani.

Remarcabila activitate desfăşurată pe tărîm didactic şi obştesc, cu fertile consecinţe de ordin educativ-estetic, n-a fost dublată de una similară pe plan artistic. Creaţia lui Flaviu Domşa constituie expresia cea mai elocventă a ceea ce poate deveni un talent în absenţa unui cadru stimulativ de afirmare. Nu a avut forţa lui Smigelschi de a înfrunta şi depăşi paloarea ambianţei. S-a acomodat la cerinţele şi exigenţele ei, servindu-le. De fapt a avut tihnă şi pasiune ardentă de a lucra doar în intervalul 1901—1914. După aceea a urmat războiul, iar în ultimul deceniu, măcinat de boală, înfăptuirile erau tot mai incidentale. Dar şi în aceste condiţiuni a lăsat mărturie timpului proba unei discipline şi onesti-

tact pedagogic şi cu o admirabilă măiestrie artistică [...]. Rezultatul final a fost peste aşteptări [...]. Cu un veşnic zîmbet pe buze explica, îndruma şi la nevoie corecta lucrările viitorilor profesori de desen...“

[13] * * *, *O expoziţie interesantă,* în „Patria“, Cluj, 27 august 1920.

tăți, căreia nu i-au lipsit cîteva realizări notabile. Cu mici excepții creația sa rămîne fidelă rațonalității actului creator, supremației absolute a rațiunii asupra fanteziei și pasiunilor.

Din perioada studiilor la Budapesta se păstrează cîteva încercări ce amintesc fie rigoarea și severitatea concepției clasiciste, fie preocuparea pentru stilistica secesionistă. Cele cîteva proiecte de decorație recomandă abilitatea dispunerii motivelor, în volute flamboiante, de un plăcut aspect decorativ. Un desen în creion, din 1898, reprezentînd o *Șură țărănească* din Cetea, relevă economia mijloacelor și siguranța ductului linear. La Muzeul de istorie din Blaj se păstrează trei portrete, pictate în ulei: *Gheorghe*, *Izidor* și *Ioan Domșa*, renumiți tipografi și compactori. Cel mai expresiv dintre ele este al lui *Izidor Domșa* (realizat în 1900), trădînd un început de nuanțare coloristică. Fundalul cuprinde un brun cald cu reflexe de roșu, iar fizionomia este tratată într-un ocru diferențiat, în funcție de dispoziția pe epidermă a luminii. Fine transparențe și degradeuri întîlnim la barbă (gri-verzuie) și părul capului (un castaniu cu treceri spre gălbui sau brun închis). Cu toată evidența unei sensibilități coloristice care nu întîmpina nici o dificultate în rezolvarea stingerilor tonale, viziunea rămîne tributară concepției academice. Tușa lisă, distribuită miniatural asupra formelor, nu încurajează respirația culorii, temperînd-o în valori de clarobscur. Și în varianta aceluiași personaj, pictată patru ani mai tîrziu (1904), nici o schimbare de manieră: aceeași prevalență a desenului și valorilor plastice.

Cu cele două portrete: *Augustin Bunea* și *Timotei Cipariu*, prezentate la Sibiu, în 1905, cu ocazia inaugurării Muzeului „Astrei", sesizăm timid o încercare de accent în direcția construcției și monumentalității. Îndeosebi *Portretul lui Cipariu* (realizat după model și primind astfel semnificația celui al lui *Avram Iancu* întruchipat de Iscovescu) mărturisește un efort de interiorizare, conferind chipului un aer de noblețe și vitalitate. Minuțioase, veridice, și celelalte realizări portretistice recomandă exactitatea desenului și detaliilor plastice, aceeași impresie de sever rațonalism, dus pînă la asprime: *Iacob Mureșianu* și *Otilia Mureșianu* (acum la Muzeul memorial al Mureșenilor din Brașov), *Ion Rațiu* (comandat de liceul din Turda), *Victor Mihali* (trimis Institutului „Propaganda Fide" din Roma,) *Alexandru Sterca Șuluțiu*, *Ion Micu Moldovanu*, *mitropolitul Vancea* și alte portrete de canonici,

solicitate de diverse instituții religioase, *Vasile Suciu*, *Mihali de Apșa*, *Ion Bușiția*, *Prof. Ghizdaru*, *Ion Sâmpălean* și multe altele, realizate la cererea celor care-i apreciau sensibilitatea.

Mai evoluate, cuprinzînd expresii fixate în planul unei mai profunde afectivități, sînt în schimb schițele sau pînzele definitivate în contact cu modelele din cercul familial. *Portretul mamei*, expus la „Serbările" din 1911, a făcut o bună impresie contemporanilor prin verismul notației. *Bunicul* poartă în structura individualității sale ceva din fermitatea și dîrzenia unui caracter de veche viță autohtonă. *Portretul soției*, al sorei *Veturia* sînt înnobilate de suflul unei senine meditații, pentru ca acelea ale fiicelor sale să iradieze frăgezime și candoare. Aici severitatea principiului academic cedează locul unei prospețimi și vitalități ce aparține unei indubitabile viziuni realiste.

Seria lucrărilor în sfera viziunii realiste, cu tensiuni psihice bine individualizate poate fi completată cu cele două portrete de inspirație rustică din colecția prof. Gavriluț Popa, din București.

Urmărindu-i repertoriul tematic, surprinde absența compozițiilor și peisajelor. Lucrarea mult reprodusă și comentată în epocă, *Munții noștri aur poartă*, nu se ridică dincolo de nivelul unui naturalism ilustrativ. Merită amintite, în schimb, cele cîteva lucrări — de inspirație simbolică — aderente senzualismului și decorativismului secesionist. Prezența unor astfel de preocupări, puține și nesemnificative în ansamblul operei (axată pe portretistică și pictură ecleziastică) vine să explice nevoia unor evaziuni. Preponderent în epocă — mai ales în sferele provinciale și răsăritene — stilul 1900 asimilează din creația pictorului blăjean cel puțin două lucrări, de o relevabilă facultate imaginativă: *Leda* și *Ispita*. Prima lucrare (un pastel) amintește prin acea senzație de diafană imaterializare a formei de viziunea lui Odillon Redon. Cea de a doua, fără a încuraja analogiile, pune în valoare savoarea unui *Nud feminin*, scăldat în reflexe vaporoase.

Disputîndu-și cu portretistica regimul de întîietate în ansamblul creației, preocupările din domeniul artei ecleziastice s-au manifestat mai accentuat în intervalul amintit deja (1901—1914). Șansa de a-l fi întîlnit pe Smigelschi — devenind chiar buni prieteni — a contat enorm în clarificarea concepției sale. Admirîndu-i proiectele expuse la Blaj (1903), dar mai ales fresca de la catedrala sibiană (1904—1905),

înţelege necesitatea unei schimbări de accent, opunîndu-se tendinţelor de perpetuare a tradiţiei bizantine prin formula unui schematism mecanicist.

Prima încercare personală este iconostasul de la Şeica Mare (1906), după care au urmat (într-o ordine pe cît posibil cronologică): Galda de Jos, Lunca, Bucerdea-Grânoasă, Eriu-Sîncrai, Iapa, Cîmpeni, Fildul de Mijloc, Ocniţa, Dragomireşti (1912), Spini, Bărăbanţi, Corbu-Tulgheş, Pintic, Mihalţ, Luna pe Arieş, iconostasul capelei semniarului teologic din Blaj (mutat în 1948 la Iclod, lîngă Gherla).

Din cîte sîntem informaţi (adăugînd la ştirile din presa vremii şi cercetarea monumentelor, ca şi relatările unui număr însemnat de persoane care l-au cunoscut direct), Flaviu Domşa s-a rezumat a picta doar icoane şi iconostase. Onest, nu s-a hazardat în disputa cu suprafeţele impunătoare ale interioarelor care necesitau timp mai îndelung şi energii deosebite pentru stăpînirea spaţiului şi crearea unei accentuate impresii de monumentalitate. S-a mulţumit cu lucrări de mai mică anvergură şi pentru că ele puteau fi executate în atelier, la Blaj, în răgazul dat de obligaţiile didactice. Documentaţia pentru un album al crestăturilor în lemn i-a convertit fascinaţia în curiozitate de a experimenta această tehnică. În cele din urmă curiozitatea se transformă în pasiune şi astfel ajunge să realizeze (ajutat de fiul său Barbu-Flaviu) şi partea de sculptură în lemn a iconostasului. Ştefan Manciulea şi Petre Breazu din Blaj, care au admirat cîndva măiestria acestor exemplare, n-au reuşit să ne precizeze unde poate fi întîlnit cu siguranţă în această dublă ipostază: de pictor şi sculptor.

Încă la vremea redactării lor, lucrările destinate decorării lăcaşelor de cult româneşti au fost apreciate corect de către contemporani. Cronicarul expoziţiei de pictură din 1911, surprinde cu intuiţie caracterul acestor lucrări: „... o mixtură de stil bizantin şi modern“[14]. Altădată, analizîndu-se icoanele împărăteşti ale unui iconostas, se preciza: „În acestea, ca şi în toate creaţiile acestui pictor, rigiditatea stilului bizantin dispare cu totul. Un suflu de viaţă palpită în aceste tablouri“[15].

---

[14] * * *, *Expoziţia de pictură*, în volumul „Serbările de la Blaj“, Blaj, 1911, p. 385.

[15] * * *, *Pictorul Flaviu Domşa*, în „Calendarul Unirii“, Blaj, 1912, p. 42.

Într-adevăr, cele două icoane expuse la manifestarea jubiliară din 1911 (mult reproduse, fiind şi litografiate color la scara de 1/1, întrucît ele ilustrau cel mai fidel nivelul realizărilor sale din acest domeniu) conving clar de integrarea viziunii sale în spiritul reprezentărilor smigelschiene, cu accent pe construcţie şi stilizare, dar şi pe spiritualizazrea transpunerii, înnobilată cu suflul unei nobile umanizări. Acest echilibru dintre valorile structive şi cele picturale (culoarea îndeplinind în economia imaginii o bogată funcţie expresivă, nu simplu adiacent al liniei), fixează creaţia lui Flaviu Domşa pe făgaşul unei puternice infuzii de laicitate.

Iată în linii mari biografia şi opera unui artist vrednic a fi cunoscut. Afirmate cu modestie ele îşi păstrează permanent actualitatea, ca argumente ce dau contur şi culoare climatului spiritual al unei epoci.

Capitolul II

DEPĂȘIREA PROVINCIALISMULUI

SĂTMĂREANUL AUREL POPP ÎN VÎLTOAREA UNOR VREMURI ZBUCIUMATE

După Octavian Smigelschi şi Nagy István, Aurel Popp este cel de al treilea artist din Transilvania, a cărui operă s-a ancorat viguros în actualitatea disputelor moderne ale artei. Tumultuos pînă la risipă, artistul sătmărean atinge cote de încordare maximă, apelînd la modalităţile de expresie specifice diverselor domenii: grafică, pictură, sculptură, artă decorativă. Iar cînd mijloacele artistice nu puteau epuiza întreaga energie de care spiritu-i era cuprins, a apelat şi la forţa de pătrundere şi mobilizare a scrisului, lăsînd mărturie timpului însemnări cu vaste implicaţii, de o tulburătoare veracitate.

Fiu al plaiurilor sălăjene (născut la 30 august 1879, la Căuaşul Erului, sat vecin cu Metenţiu lui Ady Endre, din părinţi români), Aurel Popp, rămas orfan de tată la vîrsta de trei ani, avea să ia contact de timpuriu cu asprimile vieţii. Repetatele neajunsuri înfruntate în copilărie s-au sedimentat adînc în conştiinţa viitorului artist, fortificîndu-l şi relevîndu-i apoi necesitatea finalităţii sociale a creaţiei. Ca un îndemn spre o atitudine protestatară, animată de convingeri larg-democratice, a stat pilda poetului maghiar Ady, cu care se împrietenise, admirîndu-i entuziasmul, credinţa în furtuna izbăvitoare pentru soarta celor oropsiţi. Mai tîrziu, amintindu-şi de anii vîrstei timpurii, va consemna în preţioasele sale însemnări autobiografice: „. . . din această copilărie au răsărit apoi motivele muncii, ale sărăciei şi suferinţelor din pictura mea“[1].

Ca elev al liceului din Carei, încep să se contureze mai ferm aptitudinile sale pentru desen, muzică şi sport. Mai mult singur a învăţat să cînte la flaut şi trompetă. Graţie calităţilor sale muzicale şi sportive este selectat pentru a participa la serbările Mileniului de la Budapesta (1896). Dorindu-i o viaţă mai tihnită, mama şi rudele insistă pentru a îmbrăţişa cariera preoţească. Refuzul a fost categoric, considerînd arta domeniul unor idealuri şi împliniri mult rîvnite: „. . . Visurile mele fantastice! Ele mi-au dat putere şi elan să înfrunt toate necazurile. Cînd după examenul de admitere am fost primit ca student al Academiei din Budapesta, mi s-a părut că mi s-au deschis porţile raiului! . . . Astăzi văd mai clar: aceste porţi nu ale raiului, ci ale purgatoriului sau chiar ale iadului trebuie să fi fost [. . .]. Mizeria pe care o cunoscusem în copilărie fusese o nimica toată pe lîngă aceea pe care a trebuit s-o duc doi ani de vreme pînă ce am primit o bursă“[2].

Efectele instrucţiei budapestane nu au lăsat urme adînci asupra viziunii sale. De limitele programului desuet al şcolii avea să se convingă, atît cu ocazia excursiei de studii în Italia (1903), cînd rămîne copleşit de vitalitatea artei lui Michelangelo, precum şi cu ocazia popasului vienez de la sfîrşitul anului 1903. (Aurel Popp se afla în capitala Imperiului austriac pentru a-şi satisface stagiul militar, după primirea în acel an a diplomei de profesor.) Vizitează asiduu muzeele, iar în timpul liber frecventa cursurile serale ale Academiei de artă din Viena. Aici rigoarea academică se îmbina cu spiritul mai liber şi inventiv al tendinţelor secesioniste.

Privaţiuni materiale stringente (care-l urmăreau ca o umbră) îl determină a-şi căuta urgent o sursă de venit. După o suplinire la Huedin, în 1904, ocupă pentru scurt timp un post de desenator tehnic, pentru ca din septembrie 1905 să devină profesor de desen la liceul de stat din Satu Mare. Vizase cu trei ani în urmă acest post, dar l-a obţinut după asemenea mari dificultăţi, încît acum era animat de dorinţa „înfocată să mă fac artist şi să nu rămîn profesor“[3]. A profesat totuşi, neavînd altă soluţie, pînă în 1914, cu pauza prilejuită de bursa de studii pentru Paris (Academia „Julian“), oferită de Ministerul Cultelor şi a excursiilor efectuate la Londra, Madrid, Bruxelles, Hamburg, Köln, München şi Amsterdam, în anii 1911—1913.

Nici în timpul popasului parizian nu a fost scutit de sărăcie şi gînduri amare, muncind din greu pentru a-şi putea cum-

[1] Aurel Popp, *Însemnări autobiografice*, 1955—1960, ms. dactil., Arhivele Statului, Satu Mare, p. 21.

[2] *Ibidem*, p. 32.

[3] *Ibidem*, p. 41.

păra cele necesare practicii artistice, salariul asigurînd doar subzistenţa soţiei şi celor doi fii.

Interesat de soarta învăţămîntului artistic, refuzînd monotonia preocupărilor didactice, în 1908 Aurel Popp publică broşura *Despre situaţia actuală artistică şi de artizanat a oraşului nostru* (Satu Mare), iar împreună cu alţi profesori de desen şi artişti, editează *Regulamentul cursului de arte plastice şi artizanat*, de fapt un proiect pentru cursurile destinate „talentelor deosebite din oraşul Satu Mare şi din regiunea acestui ţinut", animaţi de convingerea că „. . . nu numai individul izolat, dar şi imaginea colectivă se transformă prin practica frumosului"[4].

Ca o prefigurare a preocupărilor sale viitoare, amintim de interesul ce-l acordă vieţii lucrătorilor din minele de sare de la Slatina şi Coştiu, fiind impresionat de truda grea şi înfăţişarea acestora: „zdrenţuiţi, prematur îmbătrîniţi"[5].

Concomitent cu activitatea didactică, se preocupă atent de cristalizarea unei viziuni artistice, exersînd mult, sub impulsul a diverse înrîuriri, fiind prezent la „Salonul oficial" din Budapesta (1907), la „Salonul independenţilor" (Paris, 1912), pentru ca în 1913 să-şi deschidă o primă expoziţie personală, în propriul atelier din Satu Mare.

În august 1914 este chemat sub arme şi timp de patru ani cunoaşte suspensul între viaţă şi moarte pe fronturile din vest şi est. Asemenea lui Nicolae Grigorescu la 1877/78, a schiţat, în creion, dramaticele momente la care a participat. După terminarea războiului, cruzimea adevărurilor dezvăluite de realităţile frontului a determinat pe plan european o deplasare spre stînga a intelectualilor. Aurel Popp, demult în contact cu ideile socialiste, se convinge de necesitatea soluţiei revoluţionare, alăturîndu-se entuziast mişcării organizate a proletariatului. „Din noiembrie 1918 pînă în septembrie 1919 — relatează artistul — nu m-am ocupat cu altceva decît cu politica socialistă militantă"[6]. În acest interval este comisar al poporului cu probleme de învăţămînt şi cultură în oraşul

[4] Popp Aurel, *Városunk jelen müvészeti és müipari állapotáról, (Despre situaţia artistică şi de artizanat a oraşului nostru)*, Szatmár [Satu Mare], junius 1908, p. 5, apărut şi în volumul Popp Aurel, *Az iz élet volt . . .*, ed. „Dacia", Cluj-Napoca, 1977, p. 79—84.

[5] Aurel Popp, *Memoriu de activitate*, 1956, ms. dactil., p. 5, arhiva familiei Aurel Popp, Satu Mare.

[6] *Ibidem*, p. 12.

Satu Mare, la începutul anului 1919 fiind ales şi deputat în parlamentul sovietelor din Budapesta. Devine preşedinte al Sindicatului pe ţară al profesorilor de desen.

Urmare a participării sale la revoluţia socialistă din 1919, i se refuză ocuparea vreunei catedre de profesor; este şi închis, maltratat, fixîndu-i-se domiciliul forţat. Abia după doi ani este scos de sub anchetă în urma intervenţiei lui Octavian Goga. Această stare de nesiguranţă şi teroare, grefată pe o precară situaţie materială, îl îndeamnă să dea expresie noilor sale convingeri social-politice, realizînd o serie de compoziţii „care nu reprezentau altceva decît mizerie şi motive antimilitariste"[7].

Voindu-le expuse într-un cadru public, se alătură iniţiativelor care au încurajat deschiderea primului „Salon al artei ardelene", organizat la Cluj în februarie-martie 1921. Face parte din Comitetul de iniţiativă şi organizare, precum şi din juriu, alături de Emil Isac, Ioan Thorma, col. G. Bacaloglu, dr. Gh. Leon, Viola Kórnel ş.a. Presa vremii, impresionată de vigoarea şi puternica individualitate a celor 31 lucrări de pictură şi grafică prezentate de Aurel Popp, îl consideră unanim drept cel mai reprezentativ artist al Salonului.

Un an mai tîrziu, cu ocazia zilei de 1 Mai 1922, Aurel Popp participă cu însufleţire la manifestaţie alături de muncitorime. În cuvîntarea rostită, apare răspicat afirmată convingerea sa în victoria muncii: „Întreaga muncitorime conştientă şi organizată a globului pămîntesc se uneşte astăzi în sărbătoare [. . .]. Cu inima îndurerată şi cu recunoştinţă ne închinăm în faţa tuturor acelora care s-au jertfit pentru noi. Îi jelim, dar serbăm viitorul nostru: viitorul muncii"[8]. Consecinţa imediată a acestei participări la o manifestare de simpatie şi de solidarizare cu cauza proletară este anularea de către oficialităţi a singurei comenzi primite (mijlocită de către O. Goga), o compoziţie despre *Moartea lui Decebal*.

Entuziasmat de atitudinea militantă, de stilul energic „al fratelui mai mare din nordul ţării", N. Tonitza îl vizitează în 1922 la Satu Mare, cunoscîndu-l într-o postură greu previzibilă. L-a întîlnit „lîngă roata pe care se învîrtea un bulgăr cleios, de lut, ce lua forme bizare sub degetele nervoase ale meşterului. În semiobscuritatea modestei fabrici de

[7] *Ibidem*, p. 16.

[8] Aurel Popp, *Din cuvîntarea rostită la manifestarea muncitorească, de 1 Mai 1922*, ms. dactil., arhiva familiei Aurel Popp, Satu Mare.

ceramică [...], în huruiala aceea surdă a muncii umile şi spornice", înfăţişîndu-i-se „ca un apostol în mijlocul mulţimii trudnice şi nădăjduitoare"[9].

Din fabrică, discuţiile se continuă aprins în atelierul artistului sătmărean, care în aşa măsură şi-a copleşit confratele (cu gîndurile şi opera înfăţişată), încît acesta „doborît în faţa unei drame", întors la Bucureşti, va conferi mărturiei scrise aspectele esenţiale ale unei confesiuni patetice. Iată ce-i destăinuise Aurel Popp: „Nu sînt pictor. Nu sînt deloc artist. Am crezut că sînt. Vremea m-a dezminţit şi m-am întors — nu umilit, dar renăscut — acolo unde trebuie să se întoarcă toată lumea: la munca umilă şi cinstită. Arta e un lux, de o inutilitate dăunătoare, atîta timp cît nu ajută direct şi imediat la sporirea şi cristalizarea conştiinţei în masele omeneşti, toate. O astfel de artă, adică o artă care să aibă avîntul unei predici şi netezimea tăioasă a unei spade, nu putem face astăzi. Ne-ar închide. Şi predica şi spada sînt deopotrivă primejdioase pentru «siguranţa statului», cînd nu sînt puse în serviciul bandelor organizate care exploatează poporul [...].

Avem o artă coruptă şi corupătoare, o artă a parazitismului suprasatisfăcut. Ne-ar trebui una profundă şi tumultuoasă, vajnică, o artă în care să se oglindească formidabila frămîntare intimă din sufletul noroadelor toate, în care să clocotească strigătul după dreptatea cea mare, demult aşteptată şi vuietul năpraznic al forţei curate ce stă întemniţată în adîncuri. Eu am încercat-o. Societatea actuală nu primeşte o astfel de artă, care-i tulbură tihna intestinului gros şi-i strecoară în suflet o spaimă stupidă. Arta mea nu era făcută pentru bucuriile grase ale buricului şi nici nu se punea în slujba întunericului savant distribuit, ca un narcotic necesar stăpînirii, în obştea credulă şi bună [...].

Şi iată-mă reîntors la munca cea simplă, curată, cea fără nebunie: la munca muncitorului de strachini, pentru trebuinţele imediate ale vieţii. În felul acesta, îmi ajut efectiv semenul, căci toată satisfacţia omului în aceasta se rezumă: să fie de folos oamenilor"[10].

S-a văzut obligat la practicarea acelei meserii de ceramist, în urma refuzului prelungit din partea oficialităţilor de a-l

[9] N. Tonitza, *Aurel Popp*, în „Scrieri despre artă", ed. „Meridiane", Bucureşti, 1962, p. 145.
[10] *Ibidem*, p. 146.

angaja în învăţămînt. Timp de cinci ani (1922—1927) „luă conducerea tehnică şi artistică a unei intreprinderi de exploatarea caolinei din judeţul Satu Mare. Pictorul Aurel Popp începe să creeze o serie de obiecte de cheramită (sic!). Întreprinderea aceasta numită «DAC» a prezentat după cîţiva ani de activitate în cadrul unei expoziţii organizate la Cluj, sub conducerea artistică a lui Aurel Popp, o mulţime de modele frumoase. Plasarea acestor obiecte n-a reuşit pentru că erau prea scumpe. Consecinţa a fost că fabrica de cheramită şi-a sistat funcţionarea"[11]. În colecţia familiei se mai păstrează cîteva proiecte de porţelanuri, precum şi unele schiţe de mobilier executate de Aurel Popp, dovedind o largă informaţie de specialitate, eleganţa liniilor, supleţea formelor şi rafinamentul tonurilor, sugerînd integrarea lor în ambianţa decorativismului secesionist.

Dotat cu o extraordinară vitalitate, participă cu elan (în 1924) la depistarea de obiecte de artă populară, în vederea organizării la Satu Mare a unui muzeu etnografic. Paralel cu secţia etnografică, deschide o expoziţie de artă plastică la care participă împreună cu Andrei Littecki, Alexandru Mohi, Iuliu Tóth şi Zolnay Géza. La insistenţele lui Tonitza expune cinci lucrări la „Salonul oficial" din capitală (*Ultima paradă*, *Noul Crist*, *În zadar ... în zadar*, *Egalité*, *Atacul*), dovedindu-se din nou acelaşi „activ propagandist al marxismului", în ambianţa unui Salon „eminamente burghez"[12].

Nici expoziţia sătmăreană, nici participarea la „Salonul oficial", nu determină oficialitatea la achiziţionarea vreunei lucrări, datorită tematicii şi tonului său revendicativ. Orgolios, cu mîndria unei demnităţi jignite, va evita să mai trimită lucrări la manifestări colective, cu excepţia celor două sinteze expoziţionale ardelene, organizate la Cluj, în 1930 şi 1939. Deşi propaga prin artă şi cuvînt idei socialiste, a rămas în fond *un mare izolat*, victimă a unei societăţi întemeiată pe principii represive, pe inechitate socială.

Energic, stăpînit de patima înfăptuirii unor opere durabile în conştiinţa vremii şi a neamului său, concepe un amplu monument în memoria tribunului memorandist *Vasile Lucaciu*, o primă machetă fiind gata la începutul anului 1927, cînd

[11] Andrei Littecki, *Pictorul şi sculptorul Aurel Popp*, în „Luceafărul", Timişoara, nr. 1, 1936, p. 26.
[12] Nicolae Tonitza, *Salonul Oficial*, în „Universul literar", Bucureşti, 26 mai 1926.

este expusă în cabinetul prefectului din Satu Mare. Deşi comisia organizatoare — alcătuită din intelectuali sătmăreni — decid finalizarea lucrării de către Aurel Popp, „artistul cu renume ce a trecut şi graniţele ţării"[13], acţiunea se tergiverseză timp de zece ani, pentru ca în cele din urmă monumentul (ridicat în decembrie 1936, la Satu Mare) să fie încredinţat lui Cornel Medrea. Şi alte tentative rămîn în faza de simple proiecte, pentru care a executat timp de doi ani (1927—29) zeci de variante. Este vorba despre proiectul unui monument dedicat *Unirii* şi altul pentru decorarea cu picturi murale a Camerei de Comerţ din Timişoara.

Dezolat, se retrage într-un prelungit dialog cu sine, acceptînd doar intimitatea naturii. Cînd revine în cîmpul atenţiei publice, îl urmăresc din nou decepţiile. După numai o jumătate de an cît a profesat la Şcoala de arte şi meserii (Şcoala superioară industrială) şi la Şcoala de arte frumoase din Timişoara (1933/34), se vede nevoit să renunţe la slujbă, întrucît „în aşa măsură am fost umilit, încît am fost silit de a părăsi catedra [...]. Din fiecare post a trebuit să plec nu peste multă vreme, fiind imposibil să rabd şicanele, cu toate că serviciile mi le-am îndeplinit întotdeauna cu cea mai mare sîrguinţă"[14].

Dintre proiectele sale sculpturale, de un regim favorabil se bucură doar bustul lui *Vincenţiu Babeş* (dezvelit la Timişoara, în 1934) şi cel al *I. G. Duca* (inaugurat un an mai tîrziu, tot în oraşul de pe Bega). În 1935 realizează şi *Monumentul eroilor de la Lipova* (dezvelit în 1936). În schimb, i se contestă public capacitatea de a „incorpora prin *Monumentul Vasile Lucaciu* ideea patriotică, fiind socialist"[15].

Cum focul persecuţiilor şi impiedimentelor nu se stinge, Aurel Popp răbufneşte din nou într-o viguroasă acţiune publică. Astfel, în 15 mai 1936 lansează (împreună cu pictorul Ioan Thorma din Baia Mare) un *Apel*, redactat în trei limbi, către artiştii plastici din Transilvania şi Banat „pentru a participa la un Congres, la care se vor discuta toate problemele de interes general în legătură cu arta plastică româ-

[13] * * * *Adunarea Comitetului pentru ridicarea unui monument lui V. Lucaciu*, în „Satu Mare", Satu-Mare, 22 mai 1927.

[14] Aurel Popp, *Însemnări autobiografice*, 1955—1960, p. 26, Arhivele Statului, Satu Mare.

[15] *Monumentul lui Vasile Lucaciu*, în „Satu Mare", Satu Mare, 20 octombrie 1935.

nească; pentru că indiferent de naţionalitate, cu toţii suferim ani de-a rîndul din cauza nepăsării autorităţilor"[16]. Autorii *Apelului* considerau că pentru „remedierea acestei situaţii dăunătoare intereselor artistice, de ordin general şi personal, socotim de datoria noastră principală să ne unim forţele [...] într-un sindicat al artelor frumoase din Transilvania şi Banat"[17].

De organizarea Congresului, convocat în zilele de 14—15 iunie 1936 la Baia Mare, s-au îngrijit Epaminonda Bocca şi Aurel Popp. Vorbind în faţa celor 68 de artişti prezenţi (din cei 150 invitaţi), tribunul sătmărean atrage atenţia asupra faptului că „artiştii serioşi şi cinstiţi" sînt trataţi cu nepăsare de autorităţi, fiind în schimb încurajată „arta cîrpacilor şi a precupeţilor [...], birourile instituţiilor publice ajungînd adevărate muzee ale tablourilor şi sculpturilor de bîlci"[18]. Spirit lucid, clarvăzător, Aurel Popp, acceptînd şi încurajînd diversitatea de viziune, recomanda — vehement — introducerea unui principiu exigent şi corect de apreciere şi considerare a operelor, care să faciliteze afirmarea artei autentice, împiedecînd recrudescenţa pseudovalorilor.

Deşi Congresul a hotărît înfiinţarea „Sindicatului", a societăţii „Amicii artelor" şi a unei cooperative a artiştilor din Ardeal şi Banat (de buna lor funcţionare urmînd să răspundă Aurel Popp), asemenea altor lăudabile iniţiative, nici aceste frumoase intenţii nu-şi pot asigura viabilitatea. Descumpănit de eşec, va avea curînd prilejul de a-şi exprima întreaga revoltă faţă de dezinteresul autorităţilor pentru soarta artelor în genere.

În 1937 i se solicită adeziunea la proiectul de organizare al „Corpului artiştilor plastici din România". Iritat de caracterul demagogic al programului enunţat în proiect, refuzîndu-şi acordul, alcătuieşte un răspuns ferm, pronunţîndu-se franc, cu vehemenţa-i recunoscută: „De cîte ori s-a ajuns să se discute problema artei noastre în parlament şi cu alte ocazii legate de festivităţi, s-a lămurit că prea puţini sînt acei care o înţeleg şi pricep. De cîte ori s-a tratat cauza artei

[16] *Apel către artiştii plastici din Ardeal şi Banat* (tipărit în limbile română, maghiară şi germană), semnat în numele Comitetului de iniţiativă de Aurel Popp şi Ioan Thorma; datat Satu Mare-Baia Mare, 15 mai 1936.

[17] *Ibidem.*

[18] Aurel Popp, *Cuvîntare la Congresul artiştilor plastici din Ardeal şi Banat*, ms. dactil., arhiva fam. Aurel Popp, Satu Mare.

noastre, s-au rostit cuvîntări banale [...]. De fapt, sînt unii care simt un fel de înflăcărare a milei, a unui pseudo-umanitarism ipocrit față de această problemă, mult mai importantă ca să merite milă. În arta românească aceștia nu văd decît problema unor oameni care luptă cu mizeria, pe care cred că îi satisfac cu obișnuita pomană a milogeniei, cumpărîndu-le cîte o lucrare, ori vîrîndu-i într-un post de refugiu, slab plătit. Sînt alții care nu pierd nicio ocazie ca să declame elogii patetice «ca salahori ai națiunii», în numele artei [...]. De fapt, s-ar cuveni ca în parlament, pe lîngă alte lucruri fără importanță, să se ocupe și cu problema stării triste a artei noastre. Să se lămurească, în fine, că această criză a artei noastre nu este o chestie de pomană, de o societate care se luptă cu mizeria, nici o cauză patriotică, rigid abstractă, ci o cauză absolut reală pentru viața unui stat, privind pe toți locuitorii acelui stat. Arta e un organ indispensabil în viața unui stat. Este organul principal al circulației ideilor, fără de care viața spirituală e moartă . . ."[19]

Urmările devastatoare ale celei de a doua conflagrații mondiale nu l-au scutit nici pe Aurel Popp; în urma unui bombardament hitlerist (în ultimele zile ale războiului), casa i se ruinează, atelierul este devastat, iar un număr important de lucrări îi dispar — majoritatea sculpturilor, transpuse numai în gips, spărgîndu-se.

După Eliberarea țării, văzîndu-și împlinite idealurile pe care le întrezărise și pentru a căror înfăptuire a militat cu exemplară abnegație, se lasă din nou cuprins de ambiția desăvîrșirii unor mari proiecte. Concepe în schițe de dimensiuni impresionante (ajungînd pînă la 4 m) compoziții în care voia să omagieze trecutul național sau să evoce elanul muncii pașnice, productive. Simțea că dispăruse orice opreliște între măreția gîndului și transpunerea lui plastică. Pe temeiul unei bogate experiențe, se confesa generațiilor mai tinere: „Arta trebuie să fie mereu revoluționară, nu numai în temă, ci și în noutatea mijloacelor de expresie [...]. Să nu imităm «ismele», nici pe cele mai bine realizate, ci să cucerim știința și să privim viața cu ochii deschiși. Căci nimeni și nimic, în afară de sufletul nostru și de judecata trează, nu ne pot ajuta să înălțăm munca noastră pînă la culmile artei [...].

[19] Copia scrisorii, redactată în 27 februarie 1937, semnată de Aurel Popp și Epaminoda Bocca, se păstrează în arhiva fam. Aurel Popp, Satu Mare.

Republica aduce sacrificii nobile pentru artă. Aceste jertfe noi le putem restitui poporului numai dacă vom contribui la dezvoltarea artei plastice, ridicînd-o pe trepte tot mai înalte"[20].

Cu lucrările acum realizate, participă la expozițiile colective din Cluj și Baia Mare, în 1955 expunînd în cadrul expoziției internaționale de la Varșovia. Ca o recunoaștere a meritelor deosebite ale unei activități cu remarcabile înfăptuiri — pe plan artistic și obștesc — în 1957 este distins cu titlul de „Artist emerit". Neobosit, se documenta asiduu și culegea date inedite pentru a le integra în operă. În aprilie 1960, cînd depășise deja pragul vîrstei de octogenar, călătorește la Cluj, Turda, Alba Iulia, Sibiu, Tg. Mureș etc. Voința de a crea era mai presus decît insemnele vîrstei. Cu gîndul la desăvîrșirea schițelor și la conceperea altora, îl prinde și ziua de 8 august 1960, la Satu Mare, cînd i se curmă firul vieții.

Cele două retrospective (prima organizată de Muzeul regional Maramureș, Baia Mare, în colaborare cu cel de istorie din Satu Mare, în 1966, iar a doua, mai cuprinzătoare, datorată Muzeului de artă din Cluj, în 1968) au readus în actualitate ecourile multiple ale unei opere de o impresionantă diversitate. Pe de altă parte, publicarea unei documentate monografii *Aurel Popp* de către Ed. „Meridiane" (autori Raoul Șorban și Banner Zoltán, 1968) și instituirea în cadrul Muzeului de istorie din Satu Mare a unui Salon permanent „Aurel Popp", aveau să fixeze durabil în conștiința contemporanilor particularitatea unei viziuni viguroase și originale. Considerăm, însă, că nu s-a alcătuit acea imagine sintetizatoare care să ni-l restituie pe tumultuosul artist și cetățean în toată măreția și individualitatea complexei sale personalități. Serbările prilejuite de centenarul nașterii sale (august 1979) au deschis o fructuoasă perspectivă.

Începutul activității sale artistice poartă amprenta unor înrîuriri diverse, provocate de contactul cu ambianțe și artiști diferiți. Temperament viguros, cu disponibilități multiple de reprezentare, s-a exersat cu egală pasiune atît în domeniul graficii, al picturii și sculpturii. Privind atent seria de desene efectuate în cadrul studiilor de la Budapesta, se desprinde

[20] Aurel Popp, *Despre arta socialistă*, 1955, ms. dactil., p. 3, arhiva fam. Aurel Popp, Satu Mare.

nervul și siguranța liniei, definind din cîteva trăsături o tizionomie și un caracter. Linia și haşura, îndepărtîndu-se de factura academică, uscată și rigidă, primesc și funcția *de a exprima* pe lîngă aceea de reprezentare. Încărcătura afectivă se face lesne simțită, fie prin fermitatea (uneori aspră) a conturelor, fie prin dozarea diferențiată (ca intensitate și întindere) a zonelor de umbră și lumină. Mărturie stau în acest sens portretele de copii sau cele ale mamei și soției.

Impresionează chiar din această fază a inițierii artistice, care se extinde pînă la izbucnirea primului război mondial, amploarea registrului tematic. Îl preocupă portretistica, înregistrarea aspectelor din viața lucrătorilor de la minele din Coștiu și Slatina, instantaneul unei străzi (Paris, 1911) sau specificul unei atmosfere rustice (*Curte țărănească*, acvaforte-acvatinta, 1912). Alteori se arată interesat de ilustrarea unui univers literar (executînd o serie de ex-libris-uri pentru Carol Bodnár, 1907). Lipsa de unitate stilistică a reprezentărilor grafice este evidentă. Două lucrări în acvaforte (*Mama cu copilul* și *Autroportret*, ambele din 1912), cu acea notă de îndurerare a expresiei (priviri ce se strecoară prin păienjenișul umbrelor cețoase) aparțin prin veridicitatea notației, viziunii realiste, într-un instantaneu al străzii pariziene folosește haşura dinamică, nervoasă, cu o dezinvoltură ce-l apropie de Toulouse-Lautrec, pentru ca litografia *În timpul pauzei* (1912) să prefere conturele molatice, voluptuoase, de o calmă senzualitate, în spiritul celui mai clar stil 1900.

Cu excepția unor prime portrete soluționate în spiritul normelor didactice academice, impuse de obligațiile școlare, cele mai multe din realizările picturale ale acestei prime perioade din creația lui Aurel Popp degajă prospețimea unei atmosfere de plein-air. Peisajele tratate în tonuri luminoase, în pete mari de culoare, amintesc de factura picturii lui Férenczy Károly și Ivanyi-Grünwald Béla (*Tîrg*, *Centrul vechi din Satu Mare* — 1911, *Munții Oașului* — 1912, *În barcă* — 1913, *În grădină* — 1914). Suprafața saturată de culoare primește un aspect decorativ, datorită nervozității tușelor frînte, cînd intens luminate, cînd scăldate în diafane vaporozități. Recomandînd triumful senzorialului și decorativității, aceste realizări se înscriu în sfera stilului 1900.

Stăpînit uneori de „sentimentul că în pictură joacă un rol prea mare întîmplarea", a fost frămîntat „de ideea de a trece

la sculptură"[21]. Această oscilare între practica celor două tehnici s-a manifestat de timpuriu, încă din 1908 fiindu-i remarcată sculptura *Cusătoreasa*. Își perfectează cunoștințele de modelaj în atelierul lui Landovschi în cadrul Academiei „Julian". Incitat de jocul volumelor în spațiu, începe să modeleze în lut chipurile copiilor, ale mamei și cîteva reliefuri cu capete de bărbați. Stilistic, aceste prime încercări (transpuse ulterior în bronz) păstrează calmul manierei academice, cu treceri domoale, line, între umbre și lumini. Formele, accentuat rotunjite, trădează o excelentă cunoaștere a anatomiei și proporțiilor. La reliefuri, întîlnim o aplatizare a volumelor și o intensificare a funcției decorative a liniei.

Contactul cu realitățile dramatice ale frontului, determină o radicală schimbare de accent, atît sub raportul convingerilor social-politice, cît și al modalităților de expresie. Notațiile în tuș și creion, efectuate pe cîmpurile de luptă, transpun simplu, lapidar, aspecte dintre cele mai diverse: localități pradă bombelor ucigașe, ostași prinși în încleștarea morții, cîmpuri imense răscolite de explozii și acoperite de cadavre, viața mizeră din tranșee și cazărmi, spaima soldaților gazați etc. Uneori găsea răgaz pentru a creiona portretul vreunui comandant sau prieten, dar chipurile lor sînt cuprinse de o resemnată suferință. Dorința de a înregistra cît mai fidel tensiunea momentului consemnat, îl obligă la narațiuni de o dureroasă autenticitate. Iată, spre exemplu, coloana ostașilor ce înaintează prin tranșeea nu destul de adîncă. Tragica inutilitate a efortului uman consumat în situații absurde este reliefată de atitudinea primului ostaș, epuizat de oboseală, ce parcă se tîrăște, nu înaintează. Elementele compoziționale se desfășoară pe diagonală, cu abrevieri perspectivice îndrăznețe. Dispunerea în amfiladă a personajelor ce descresc succesiv spre adîncime amplifică iluzia spațială, susținută și de șerpuirea liniilor puternic tensionate, care încadrează coloana soldaților. Altădată realitatea ni se dezvăluie dură, sfîșietoare, ca în desenul cu ostașul prăbușit peste rețeaua de sîrmă ghimpată, sticlirea rece a ochilor fixați de moarte tulburînd adînc conștiințele.

Odată încheiate ostilitățile, Aurel Popp — după trăirea unor experiențe revoluționare — se preocupă asiduu de transpune-

[21] Aurel Popp, *Însemnări autobiografice*, 1955—1960, ms. dactil., p. 28, Arhivele Statului, Satu Mare, dosar Aurel Popp.

rea în operă a noilor sale convingeri, stăpînite de un profund umanism. Compoziţii ample, îndelung gîndite şi elaborate (*Cine-l ştie?* este datată 1919—1935), urmăreau să impună conştiinţei publice cîteva crude adevăruri. Clarificate iniţial în plan ideatic, imaginile au primit adesea formulări alegorice, potenţînd astfel forţa de generalizare şi emoţionare a unui gînd ori sentiment. Valorificînd o notaţie înregistrată în *jurnalul său de front*, pictura înfăţişîndu-l pe *Noul Crist* (de fapt un ostaş prăbuşit peste reţeaua de sîrmă ghimpată) reprezintă o apoteoză a jertfei eroului necunoscut. Impresionat de soluţia plastică la care a ajuns artistul, N. Tonitza va nota după vizita sa la Satu Mare: „... în umbra atelierului se ivi deodată o arătare. Cu faţa de ceară şi braţele crispate, un soldat tînăr sta înţepenit şi rece în cleştii sîrmelor ghimpate, pe marginea tranşeei părăsite ... În jurul capului aceluia palid, soarele muribund punea o aureolă crîncenă, ca discul unui gît ghilotinat"[22].

Temperamentul său agitat, vulcanic, se face simţit pînă şi în schiţele pregătitoare pentru compoziţiile antimilitariste, înconjurînd motivele centrale cu o tempestuoasă desfăşurare de haşuri. Cutremurătoare este atmosfera din schiţa pentru compoziţia *Pro patria*. Haşurile, parcă nişte vrescuri uscate, năpădesc suprafaţa pe care distingem silueta unui cal (simbol al fidelităţii) atingînd cu botul trupul neînsufleţit al ostaşului. O aprigă dramă se consumă în partea superioară a imaginii, unde pata de lumină (expresie a vieţii) este sacrificată, învăluită de tenebrele norilor grei, învolburaţi, ce se desfăşoară deasupra pămîntului accidentat.

Alte două compoziţii executate în ulei, *Atacul* şi *Cine-l ştie?* (achiziţionate de Muzeul Brukenthal, expuse apoi în cadrul Salonului „Aurel Popp" din Satu Mare şi considerate chiar de artist drept cele mai semnificative din întreaga sa operă), prin veracitatea momentelor înfăţişate se înscriu între cele mai viguroase manifeste antirăzboinice din pictura europeană. În *Atacul*, verticalele asimetrice ale stîlpilor şi zig-zagurile sîrmelor ghimpate alcătuiesc o reţea implacabilă, care strînge în chingile sale cadavrele răsucite de spasmul morţii. Tonalităţi de griuri plumburii şi verde livid evocă o atmosferă lugubră, sfîrtecată de mulţimea păsărilor ce se reped cu un ţipăt înfo-

[22] N. Tonitza, *Aurel Popp*, în „Scrieri despre artă", ed. „Meridiane" Bucureşti, 1962, p. 146.

metat asupra trupurilor neînsufleţite. Pe acelaşi ecran se proiectează şi acţiunea din *Cine-l ştie?* Aici, figura monumentală a mamei cu copilul în braţe, fixată în centrul imaginii, cuprinsă de panică şi deznădejde, potenţează tragismul scenei. Tuturor compoziţiilor antimilitariste (între care mai amintim *Scaieţii*, *Si homo vult decipi, ergo decipietur ...*, *Atacul cu gaze*, *În zadar, în zadar ...*, *Nu ucide!*, *Şi cei care pe pămînt se nasc*, *Am învins!* ş.a.) le este caracteristic desenul energic, conturele abrupte şi tonalităţile de o stranie devitalizare, mijloace plastice adecvate pentru a exprima o stare deprimantă, de neliniştе şi groază.

Aceleiaşi atitudini vehement antimilitariste îi aparţine şi una dintre puţinele sculpturi păstrate, transpusă în bronz, *Le vrai vainqueur* (*Adevăratul învingător*, 1921—23). O dureroasă realitate este exprimată metaforic prin fixarea deasupra unui cadavru (ce mai păstrează senzaţia de încleştare cu moartea) a unui vultur masiv, care tronează cu emfază. Într-o schiţă în creion, pregătitoare pentru sculptura amintită, vulturul poartă pe cap o coroană regală.

Paralel cu temele antimilitariste, în creaţia lui Aurel Popp de după 1919 capătă o deosebită pondere reflectarea realităţilor sociale ale vremii. Într-o societate strîmb orînduită, mizeria şi foamea se întîlneau la tot pasul. De aceea artistul le va stigmatiza cu o necruţătoare energie şi neînduplecată revoltă. În compoziţia, executată în ulei *Înmormîntarea proletarului* (1925, astăzi în patrimoniul Muzeului de artă al Republicii) conturele frînte, incisive, delimitînd trupuri vlăguite, mizer îmbrăcate, evocă patetic soarta tragică a mulţimii într-o vreme de abuz şi inechitate socială. Forţa desenului este primordială în economia imaginii. Culoarea, menţinută în game stinse de ocru şi brun vag nuanţat, cu un cer sîngeriu, ajută le reliefarea acelei impresii de epuizare fizică şi profundă îndurerare. Într-un proiect de frescă, conceput iniţial în creion, în care transpune efectele *Industriei capitaliste* (1927), totul este de un tragism similar viziunilor apocaliptice. Trupurile supradimensionate sînt angajate într-o încordare epuizantă pentru a mişca o roată gigantică, iar feţele osoase, diforme, scheletice, sfîrtecă spaţiul cu ţipătul lor sfîşietor, de durere şi groază. Timbrul evocării cunoştea „... avîntul unei predici şi netezimea tăioasă a unei spade", mijloace de comunicare ale unei arte în care se oglindea „formidabila frămîntare intimă din sufletul noroadelor toate", în care clocotea „strigătul după dreptatea

cea mare, demult aşteptată şi vuietul năpraznic al forţei curate ce stă întemniţată în adîncuri"[23], artă pe care şi-a imaginat-o şi pe care a şi realizat-o adesea răzvrătitul Aurel Popp.

Dintr-o dorinţă de a sublinia adevărul cu o forţă care să depăşească şi să accentueze realitatea însăşi, artistul recurge la mijloacele de expresie ale mitului. Fără a ştirbi sensurile realităţii, mitul le amplifică, le dă acuitate dramatică, înzestrînd realitatea cu semnificaţii absolute, general umane, indiferent de particularităţile cazului înfăţişat (*Ecce homo*, *Dacă omul vrea să piară*, *Exclușii* ş.a.). Ideii despre munca creatoare, munca productivă, dezonorată într-o societate rău întocmită, i se opune ideea de a o salva prin preţuire şi cinstire — calităţi pe care nu le poate dobîndi decît într-o altă alcătuire socială, liberă şi dreaptă. Prezenţa drapelului roşu înfăşurat peste braţele crucii (*Răstignire*, *Exclușii*) constituie o aluzie la încrederea artistului în perspectiva eliberării sociale. Oricum, mitul biblic al mîntuirii prin suferinţă ca atare, mit ce propovăduia resemnarea, nu se integrează în atmosfera de energie şi forţă a lucrărilor lui Aurel Popp, care fac dimpotrivă apel la luptă, singura cale a salvării.

Tot metaforică rămîne referirea la prezent şi atunci cînd a încercat să evoce atotputernicia banului (spre exemplu schiţele în creion, unde în centrul compoziţiei tronează zeiţa corupţiei), aducînd — în compensaţie — un cald elogiu sistemului egalitar al muncii şi schimbului de bunuri din epoca societăţii încă nediferenţiate în clase antagonice (*Comerţul*, *Producţia casnică*). Toate aceste ultime lucrări făceau parte din ingeniosul proiect de decorare în frescă a Camerei de comerţ din Timişoara, din păcate nerealizat.

Începînd cu anul 1924, Aurel Popp ia contact cu viaţa muncitorilor forestieri. Atît în notaţiile grafice, precum şi în transpunerile în ulei (pasiunea pentru aspectul muncii forestiere se prelungeşte pînă după anul 1950), concepţia se schimbă radical. Nu-l mai interesează expresia individuală, ci ansamblul, datele fiind subordonate unei idei dominante de elogiere a actului muncii în sine. Studiile de mişcare, rezolvate cu o vigoare a liniei aspră în promptitudinea ei, îl apropie de vitalitatea constructivă a lui Camil Ressu. Efortul, încordarea, sînt reliefate printr-un stil extrem de personal. Cel mai adesea, artistul sătmărean fixează motivul în centrul compoziţiei, într-un prim-plan puternic reliefat. De aceea siluetele supradimensionate, în arcuiri ce stau gata să irumpă, dobîndesc monumentalitate şi forţă. Privind compoziţia cu *Tăietori de lemne* (1928), expusă în galeria naţională a Muzeului de artă din Cluj-Napoca, ni se relevă că încleştarea omului cu natura cunoaşte o tensiune eruptivă, vulcanică, nervul precipitat al conturelor, acuzat angulare, amplificînd intensitatea efortului. Din nou culoarea este sumară (în nuanţări de verde şi ocru-brun), urmărind logica formei determinată de dansul liniei.

Nimic static sau rigid, nimic incidental în această alcătuire (uneori aglomerată) de linii, cînd sinuoase, cînd abrupte, ce se împletesc şi completează reciproc. Ritmica lor, atent gîndită şi arhitecturată, se sustrage efortului facil al decorativului. Ele primesc o funcţie accentuat constructivă, pe ele se sprijină puternica osatură a imaginilor. Judecînd după aspectul formelor alungite, subţiri, atectonice din unele compoziţii (precum *Pescarii scot năvodul*, ulei, 1926) sau după acea senzaţie de plutire pe ecranul spaţiului celest (*Saci de grîu*, ulei—1936), avem proba unei afinităţi cu poetica stilului 1900. Dar dinamismul compoziţiilor lui Aurel Popp, care încurajează asimetriile, cuprinde cel mai adesea o tensiune exacerbată a formei, aderentă unei viziuni net expresioniste.

Prin excelenţă artist al compoziţiei, încrezător în menirea modelatoare a artei, Aurel Popp vroia să-şi concentreze eforturile şi asupra unor lucrări de inspiraţie istorică. În perioada interbelică n-a găsit înţelegere şi sprijin, ba dimpotrivă a fost permanent suspectat, persecutat. Refuzîndu-i-se de către autorităţi comanda pentru ampla compoziţie *Moartea lui Decebal* (1922), prin anii 1928—29 se preocupă — cu energia-i recunoscută — de realizarea unui *Monument al Unirii*. În schiţele pregătitoare pentru acest monument, numeroase şi de diferite dimensiuni realizate mai întîi în creion, remarcăm construcţia viguroasă a formelor, concepute în planuri mari, exprimînd multă hotărîre, robusteţe şi putere. Într-una din schiţe, intitulată *Ardealul* (1929), arcuirea pieptului la personajul central (din grupul celor trei), gestul avîntat al călăreţului cu mîna larg desfăcută, dincolo de un anume retorism (specific evocărilor istorice) sugerează ceva din freamătul înfăptuirilor trecute. Timp de zece ani (1926—1936) l-a frămîntat aprig dorinţa edificării unui monument *Vasile Lucaciu*, realizînd şi o pictură în ulei (1935), în care marele orator apare dominator în mijlocul mulţimii „trudnice şi nădăjduitoare".

[23] Aurel Popp, *op. cit.*, p. 30.

Alteori, intrigat de iraționalitatea unor relații nefiresc interumane, stigmatizează tagma *Trădătorilor* (1921) sau interpretează gestul lui *Cain* (1940), alegorie care ni-l arată copleșit de evidența crimei. Ambele lucrări aparțin acum Muzeului de artă clujean.

Iar atunci cînd linia și culoarea nu reușeau să consume impulsurile unui temperament vulcanic, recurge la funcția expresivă a volumelor sculptate. Încă la Salonul ardelean din 1921 a expus un izbutit *Portret de bărbat* (1920), reprezentînd de fapt pe revizorul școlar Dariu Pop. Meditativ, chipul distinsului intelectual sătmărean pare macerat de suferință. Sculptorul insistă cu modelajul, creînd suprafețe mai line, atent finisate la mînă și față, în rest volumele sînt extrem de agitate, nervos tratate, contrastînd cu fina interiorizare a capului. La fel procedează și cînd realizează un *Bust de femeie*, cu fața cuprinsă de o tristețe amară, ducînd cu ușoară afectare mîna (vag crispată) la piept. Împreună cu sculptorul timișorean Ferdinand Gallas efectuează o serie de machete pentru *Monumentul Unirii*, patru dintre ele fiind reproduse în revista „Analele Banatului", 1930. Mai complexă și realizată stilistic, macheta pentru statuia lui *Vasile Lucaciu* (1926) impune prin amploarea volumelor și vigoarea construcției. Eroul apare în postura care l-a consacrat — aceea de orator înflăcărat — al cărui glas se revarsă ca un torent. Cu capul puțin dat pe spate, scrutează îndrăzneț depărtările. Mîna dreaptă, îndepărtată de trup, sporește amploarea gestului, accentuînd robustețea pieptului, ce se avîntă în spațiu cu hotărîrea fermă de a înfrunta orice opreliște. Voind să dea motivație revoltei temerarului tribun, așează simbolic la baza soclului un trup vlăguit, cu mîinile încătușate.

Cele două busturi dezvelite la Timișoara (*Vincențiu Babeș*, 1934 și *I. G. Duca*, 1935) rezolvate în date caracteristice fizionomiilor, nu depășesc cu mult convențiile altor realizări ce împînzesc piețele noastre publice. În schimb, reprezentarea lui *Cain* (gips, în jur de 1940) cu forme supradimensionate, cu mîna dreaptă ferm implîntată pe frunte, iar cea stîngă tremurîndă, efectuînd un gest de disperare și groază, se înscrie în seria picturilor și desenelor care se revendică unor tensiuni expresioniste.

După atîtea elanuri și încercări dezvăluite în vîltoarea unor vremuri zbuciumate, Aurel Popp va căuta uneori împăcarea cu sine, lăsîndu-se cuprins de efuziuni lirice. Din 1924, concomitent cu pasiunea pentru achiziționarea de obiecte de artă populară, pe care dorea să le vadă expuse într-un muzeu etnografic la Satu Mare, începe să îndrăgească și splendoarea naturii din Țara Oașului. Dacă s-a orientat incidental spre peisaj în anii '20 (cînd prioritate avea voința finalizării unor ample compoziții antimilitariste și de inspirație socială), în deceniul următor (și îndeosebi după 1935) peisajul devine tema principală. Își lua în peregrinările sale prin Țara Oașului pe mai tînărul pictor sătmărean Alexandru Mohi, care-și amintea că maestrul „muncea mult, eu numai priveam cum apar sprinten de sub creta colorată peisajele, de format mic și luminoase"[24]. Împărtășindu-i generos din experiența și convingerile sale, Aurel Popp îl sfătuia: „. . . nu linge suprafața; cu cît este mai sfîrtecată, cu atît este mai tulburătoare. Cine nu știe să deseneze, să nu deseneze. Să pictăm: ori știi de la început, ori niciodată! Conturele pot fi și de un deget. Prima dată este viața, apoi arta. Fără trăire nu se poate face pictură bună"[25].

Îndrăgostit de peisaj, din 1932, va poposi în vara fiecărui an la Baia Sprie, pictînd timp de un deceniu un set de lucrări puternic individualizate stilistic. Dacă în peisajul *Casa omului, casa domnului* (realizat în 1926, acum în colecția Muzeului de artă al Republicii) funcția ordonatoare a liniei mai poate fi urmărită în structura imaginii, iar disputa dintre umbre și lumini sesizabilă în vibranta nuanțare a tonurilor (ce respectă concretul sugestiei naturale), pe măsura acumulării de experiență, umbrele (alcătuind pete viguroase de albastru-violet) încep să se estompeze (ca de exemplu în *Culesul merelor* — 1935, *În sat* — 1935, *Zi de vară* — 1936, *Plopi* — 1937), încît întreaga suprafață pictată devine un cîmp însorit, inundat de bucuria luminii (*Peisaj la Baia Sprie*, *La soare*, *Primăvara*, *Rîul Săsar la Baia Sprie*, *Ultimele raze de soare*, *Malul Săsarului la Baia Sprie*, *În livadă* — toate din 1939, *Culeș de flori* — 1941, *Curent de înaltă tensiune* — 1942). Tușe ample, prelungi, definesc cu nerv formele în spațiu, vigoarea explozivă a temperamentului putînd fi urmărită și în alte ample panorame, proaspete, exuberante. Gama cromatică este destul de restrînsă, apelînd la efectul tonifiant al petelor de galben

[24] Din însemnările lui Alexandru Mohi, *Műhelynapló. Popp Aurel (Jurnal de atelier)*, în „Utunk", Cluj-Napoca, 23 septembrie 1975; aflăm și de reacția mai vîrstnicului său confrate: „Mie să nu-mi spui maestre! Maestru a fost Michelangelo".

[25] *Ibidem.*

solar, verde de o impresionantă bogăție a nuanțelor și albastru irizat. Rafinamentul armonizărilor subtile atinge în *Primăvara* (colecția Irinei Cătușean din Rîmnicu Vîlcea) cote valorice ce recomandă un posibil mare colorist, dacă n-ar fi fost posedat pînă la obsesie de rosturile agitatorice ale operei. În lucrarea mai sus amintită, elementele naturii se topesc în transparențe de verde catifelat, vibratil, de o muzicalitate a stingerilor tonale, niciodată depășită. Sintetismul și acurateța reprezentării ating cote de expresivitate lirică, echivalentă suavităților tonitziene.

Simțindu-se superior prin cuget și simțire mediocrității oficializate, Aurel Popp s-a *autoportretizat* în cîteva ipostaze de o surprinzătoare mobilitate spirituală. Dacă în exemplarul din 1926 (expus în galeria națională a Muzeului de artă din Cluj-Napoca) se înfățișează într-o atitudine severă, îndurerată de triste evidențe cotidiene, iar în cel din 1937 mai detașat, preocupat de desăvîrșirea operei, în ipostaza din 1941 ne apare în toată nuditatea caracterului său proteic, vehement, sarcastic și monumental: „aproape gol, despuiat ca minerii pe care-i admirase odinioară în saline, numai cu armele îndeletnicirii artistice în mîini, pictorul contemplă sardonic o lume a brutalității, care se năruie“[26].

Din momentul dispariției acelei „lumi a brutalității“, Aurel Popp se regăsește din nou în fața unor mari proiecte, zămislite cu tinerești elanuri. Două rămîn direcțiile esențiale spre care se îndreaptă elanul creator: zugrăvirea freamătului transformator al muncii și inspirația istorică. Modalitățile expresive s-au rezumat în această ultimă etapă a creației (ce se afirmă din 1945 pînă la sfîrșitul vieții), doar la pictură și grafică, negăsind răgazul necesar înfăptuirii unor lucrări sculpturale. Proiecte și-a imaginat, cum a fost și soluția unui moment dedicat memoriei lui Ady Endre, în fața casei memoriale din Metențiu, păstrată într-un desen.

Mai numeroase sînt transpunerile în ulei după schițe evocînd fraternizarea cu umanitatea muncii și a sacrificiului. Din nou îl frapează titanica încordare a efortului depus de muncitorii forestieri. Trupurile acestora se înlănțuie într-un dans frenetic, cu conture puternice, acuzat tensionate (*Moartea pădurii* — 1945, *Doborîrea copacului* și *Elanul*, 1946 — 48, din

[26] Raoul Șorban — Banner Zoltán, *Aurel Popp*, ed. „Meridiane“, București, 1968, p. 44.

colecția Muzeului de artă al Republicii, *Cu pîrghii* sau *Rostogolirea trunchiului* — 1951, din colecția Muzeului Brukenthal, Sibiu). Tușe frînte, nervoase, așternlumini și umbre pe formele dinamice, supradimensionate, cuprind o forță prometeică. Iureșul mișcării proiectează gestul în sfera unui baroc al gigantismului. Prin aceasta timbrul evocării consună cu intonația abruptă și violentă a poeziei lui Aron Cotruș. Și alte compoziții, precum *Căratul bușteni*lor (1952), *Și ei . . .* sau *Căruțașul oșean*, ambele din 1953, în colecția Muzeului județean al Maramureșului, Baia Mare), zugrăvite cu aceeași forță explozivă a liniei și a petelor frenetice, amintesc — prin sanguinitatea și tensiunea eruptivă a mijloacelor — de versurile: „Și-amurgul pe spinări li se răsfrînge/în fulgerări și strălucir*i* de sînge“[27].

Ca o dovadă a rigurozității cu care își pregătea desăvîrșirea compozițiilor picturale (toate, în afară de peisaje, trădînd un pronunțat accent grafic), amintim de studiul pentru *Aratul greu* (1935—56). Patetismul reprezentării, cu forme ce vin din adîncime și se dezlănțuie vulcanic spre prim-plan, ca și o anume capacitate de generalizare a eforturilor generos-umane, au fost desigur facilitate de identificarea idealului artistului cu acela comun covîrșitoarei majorități.

În jurul anului 1950 reia și preocupările bazate pe inspirația istorică, voind să eternizeze faptele unor mari revoluționari. Schițele și studiile despre *Avram Iancu*, *Horea* (1951 — 52), pentru *Spartacus* (1952) sau *Gheorghe Doja* (1954 — 57), n-au putut fi desăvîrșite, cu excepția unui ulei pe tema *Execuției lui Doja* (1954), achiziționat de Muzeul de artă clujean. Considerăm mai închegată din punct de vedere compozițional schița pentru *Avram Iancu vorbind moților* (laviu și cărbune pe hîrtie de calc, 1952), tratată într-o viziune picturală, grație valorilor tonale. Freamătul unor vremuri zbuciumate se desprinde prin gradarea diferențiată a personajelor: mulțimea răsculaților e impietrită într-o statică monumentală, cu energii păstrate în stare potențială, iar eroul principal reprezentat într-o desfășurare oratorică. Artistului îi reușeau reconstituirile de atmosferă pentru că lucra adînc transfigurat, convins că atunci „cînd faci tablou de bătălie trebuie să te îmbraci soldat“[28].

[27] Aron Cotruș, *Bivolii*, în „Versuri“, ed. „Minerva“, București, 1978, p. 178.

[28] Alexandru Mohi, *op. cit.*

La o vîrstă înaintată, copleşit de amintiri, a început să-şi aştearnă pe hîrtie memoriile. Aceste însemnări[29], depăşind interesul strict documentar, au o voloare literară fiind scrise cu nerv într-un stil lapidar, şi împreună cu bogata-i corespondenţă alcătuiesc preţioase surse de informaţie pentru istoria artei româneşti, cu referire îndeosebi asupra realităţilor din Transilvania vremii sale.

Încercînd să rezumăm, credem că prin participarea activă la freamătul prezentului, prin conţinutul protestatar şi tonul violent, acid, al artei sale din perioada interbelică, prin ceea ce are mai caracteristic şi original opera sa, Aurel Popp se apropie structural de atitudinea reprezentanţilor orientării militante a expresionismului german — Käethe Köllwitz, Ernst Barlach, Otto Dix şi Hans Gründig. Această afinitate se referă bineînţeles la direcţia şi finalitatea pronunţat socială a operei şi participărilor sale publice, la preferinţele de ordin formal, cum ar fi patetismul ardent al evocărilor, deoarece privit în complexitatea preocupărilor şi analizînd însuşi modul de soluţionare compoziţională, artistul sătmărean ne apare puternic original.

Atît preocupările (ca împliniri sau simple proiecte) din domeniul graficii, picturii, sculpturii, arhitecturii sau artelor decorative, cît şi consideraţiile făcute asupra artei şi timpului său, ori activitatea didactică şi obştească (desfăşurată cu dăruire şi entuziasm) recomandă o personalitate artistică extrem de complexă, cu un contur viguros şi diferenţiat în contextul valorilor perene ale artei româneşti.

[29] Mare parte din aceste însemnări au fost publicate într-un evocator volum, Aurel Popp, *Ez is élet volt... (Şi asta a fost viaţă...)*, ed. „Dacia", Cluj-Napoca, 1977, sub îngrijirea lui Banner Zoltán.

ALEXANDRU ZIFFER ŞI MEDIUL ARTISTIC BĂIMĂREAN

Către sfîrşitul veacului trecut, mai precis în 1896, se pun bazele unei Colonii de pictori la Baia Mare, fermentul principal al iniţiativei fiind pictorul de origine armeană Simion Corbul — zis Hollósy (1857—1918). La început, viziunea celor care lucrau în cadrul Coloniei era influenţată de maniera naturalistă a lui Jules Bastien-Lepage (1848—1884). Pe acest fundament naturalist încep să se sedimenteze treptat şi influenţele impresionismului francez şi ale secesionismului german. Hollósy încercase chiar să convingă asupra necesităţii unei finalităţi sociale a operei de artă, intrînd în conflict cu majoritatea celor care se rezumau să transpună sugestiile naturii, e drept, de un pitoresc aparte.

Într-un moment cînd devenise tot mai aprigă disputa dintre soluţiile naturaliste şi unele principii mai evoluate, preluate din contactul cu curentele moderne, afirmate în marile centre artistice europene (Parisul păstrînd primatul iniţiativelor), apare la Baia Mare Alexandru Ziffer. Întîlnirea cu orăşelul maramureşean nu i-a displăcut acestui spirit dornic să se exprime liber. Se va statornici aici pînă la sfîrşitul vieţii, cu unele peregrinări şi pauza determinată de evenimentele primului război mondial. Va deveni una dintre personalităţile acestui interesant centru artistic al ţării, aprig comentată în epocă. A avut mulţi discipoli, fiind agreat de toţi cei care manifestau respect faţă de autoritatea talentului şi progresului artistic.

Dar cine era pictorul care încă din 1906 se manifesta ca un artist deja conturat, fără a fi nevoit să solicite iniţierea ce se asigura prin şcoala liberă, înfiinţată în cadrul Coloniei, din 1902? Se născuse în 3 mai 1880 la Eger, un orăşel din estul Ungariei, ca fiu al învăţătorului Eduard Ziffer, care-i stimulează de timpuriu neobişnuitele sale aptitudini muzicale. Dar o scarlatină contractată la vîrsta de şapte ani, este ur-

mată de mari complicaţii, cu grave consecinţe asupra dezvoltării sale: ajunge într-un accentuat grad de surditate, iar piciorul stîng îi rămîne mai mic. Aceste defecte fizice aveau să stimuleze maliţia şi antipatia spiritelor meschine din jur, îndeosebi al mamei sale vitrege, care-l tratează ca pe o „fiinţă blestemată". Efectul a fost instalarea în comportamentul său a unei permanente stări de irascibilitate, alături de voinţa acerbă de a-şi impune totuşi personalitatea.

Cum desăvîrşirea talentului muzical nu mai era posibilă, caută un remediu în domeniul artelor plastice. La numai 15 ani este admis în clasa de pictură a Şcolii de artă decorativă din Budapesta, pe baza unei probe de virtuozitate în stăpînirea desenului. Un test similar va susţine ceva mai tîrziu şi tot aici Eugen Pascu (1895—1948), artist a cărui formaţie cunoaşte multe afinităţi cu aceea a lui Ziffer. Acceptă cu greu programul închistat al Şcolii, pronunţîndu-şi „răzvrătirea" abia în 1900, cu două luni înainte de examenul de diplomă. Pleacă la München, cu gîndul de a deveni istoric de artă. Frecventează cursurile de la Academie ale profesorului Raup, dar — decepţionat de ariditatea expunerilor — se înscrie la şcoala particulară a pictorului ceh Anton Ażbe (1850—1905). Nu-l satisface nici atmosfera de boemă din cadrul acestui atelier, pe a cărui uşă sta scrisă hilara deviză: „Schön ist das Leben, heiter ist die Kunst!"[1].

Se decide în cele din urmă să frecventeze şcoala liberă condusă de Hollósy, maestru mult adulat, reîntors la München în 1901, după divorţul cu filistinismul băimărean. Prestigiul şcolii se întemeia pe respectul deosebit acordat desenului şi legilor specifice construcţiei plastice, la care se adăuga — în această a doua parte a existenţei sale — o mai mare libertate a concepţiei. Naturalismul rămăsese undeva departe, vigoarea telurică a lui Gustave Courbet (1819—1877) interferîndu-se cu disciplina construcţiei cézanniene.

Devine elevul preferat al lui Hollósy, însoţindu-l în peregrinările sale de vară la Fonyod, Hunedoara, Teceu, ultima localitate nu departe de Sighetul Marmaţiei. Însuşindu-şi factura postimpresionistă a maestrului, Ziffer se va exprima cu o volubilitate care avea să-i aducă un prim succes de presă şi public în 1904, cu ocazia expoziţiei colective a şcolii lui

[1] Frumoasă este viaţa, iar arta veselă.

Hollósy, la Budapesta. În acest an îl întîlneşte pe Czóbel Béla (1883—1976), pictor de o mare mobilitate spirituală, care îi insuflă şi stimulează ambiţia de a se desprinde de tutela maestrului. O reîntîlnire cu Czóbel în primăvara anului 1906 avea să fie hotărîtoare în manifestarea lui Ziffer ca pictor independent, prin stabilirea la Baia Mare.

Obişnuit a fi îndrumat, rămîne derutat un timp în faţa spectacolului natural, efectuînd doar exerciţii de desen. Ajunge la o anume virtuozitate în reliefarea funcţiei constructive a liniei care-l încurajează la simplificarea formei, stilizînd-o. Cînd începe să intervină cu culoare peste osatura unui desen ferm, simte totuşi limitele instrucţiei sale. Lichidează pe sume derizorii tot ce crease, pentru a aduna banii necesari unei călătorii în Franţa. La sfîrşitul lui septembrie 1906 se afla la Paris, unde erau în fierbere pregătirile pentru „Salonul de toamnă". Curînd ia contact cu viziunea incandescentă a fovilor, grupaţi într-o sală separată în cadrul „Salonului". Tot la acea manifestare se adaugă şi şansa de a vedea o sinteză de peste 100 de lucrări din opera lui Paul Gauguin (1848—1903) şi cîteva lucrări de Paul Cézanne (1839—1906). Entuziasmat de cele văzute încearcă să-şi prelungească popasul, îndurînd privaţiuni greu imaginabile. Închiriază o locuinţă-atelier în Montparnasse, începe să picteze, trimiţînd în decembrie 1906 o lucrare (un *Autoportret*) pentru „Salonul independenţilor". Evocînd momentele pariziene, pictorul băimărean îşi amintea cu vădită emoţie de reacţia favorabilă a lui Matisse — membru al juriului — faţă de lucrarea sa.

Încurajat de primirea la „Salonul independenţilor" de la Paris (şi-n primăvara anului 1907), se stabileşte momentan în Bretagne, într-o plăcută colonie de pictori, în satul Moëlan, nu departe de renumitul Pont Aven. Are din nou prilejul să cunoască numeroase opere ale artiştilor care împrospătau atmosfera pariziană, între care din nou multe lucrări semnate de Gauguin, recuperate de un admirator.

Cînd se întoarce în toamna anului 1907 la Baia Mare, deja dispunea de siguranţă în sine, de încredere în calea pe care o va urma: o simbioză între stilizarea funcţională, cu efecte decorative ale Art-Nouveau-lui şi rigoarea unei formulări aderente principiilor postimpresioniste. Participă la expoziţiile colective din capitala Ungariei (1908, 1909, 1913), este din nou prezent la „Salonul independenţilor" din Paris (1910,

1911), se asociază cu pictorii din Baia Mare în acea semnificativă sinteză a climatului artistic băimărean (expoziţia de la Budapesta din 1912), pentru ca în 1914 să-i fie elogios comentate cele două lucrări expuse la München, la expoziţia „Secession".

Între timp se căsătorise, în 1911, cu Käthe Beckhaus, o pictoriţă de origine germană, întîlnită la Baia Mare. Eşuează — din lipsă de resurse materiale — în tentativa de a deschide o şcoală particulară la München, ratînd — din cauza declanşării războiului — şi şansa de a conduce cunoscuta şcoală „Groeber" din Berlin. În timpul conflagraţiei mondiale rămîne în Germania, retrăgîndu-se la Zinnowitz (localitate balneară de pe litoralul Mării Baltice). În 1915 participă cu lucrarea *În grădină* la Expoziţia internaţională de la San Francisco.

În august 1918 revine la Baia Mare. Cu lucrările ce i-au rămas, înfruntînd privaţiunile provocate de război, organizează o expoziţie personală la Cluj. Revine în oraşul de pe Someş în 1926, cu o nouă expoziţie, asociind-o atunci şi pe Ferenczy Noemi (1890—1957). Centrul artistic băimărean era frecventat de numeroşi artişti şi amatori de artă din apusul european. Ziffer este remarcat pentru particularitatea şi vigoarea operei sale, fiind invitat cu expoziţii personale la Galeria „Gurlitt" din Berlin (1928), Hamburg (1929), Muzeul din Kosice (Cehoslovacia, 1930). Participă, de asemenea, cu patru peisaje la „Salonul ardelean" (Cluj, 1921), la expoziţiile locale ale băimărenilor (1919—1926) şi din nou la „Expoziţia artiştilor ardeleni" (Cluj, 1930).

Deşi îşi afirmase cu pregnanţă personalitatea în ambianţa artistică băimăreană, oferea generos corectura celor care i-o solicitau, dar în afara şcolii libere din localitate, al cărei program nu-l accepta. Abia în 1926, la insistenţele lui Ioan Thorma (1870—1937), care acuza tot mai mult vîrsta şi efectele bolii, acceptă să devină profesor. Dar numai pentru un an, deoarece în 1927 conducerea Coloniei şi a Şcolii libere de pictură din Baia Mare este preluată de Andrei Mikola (1884—1971) şi Ioan Krizsán (1886—1948), pictori care abdicaseră de la exigenţele întemeietorilor. Abuzul şi incompetenţa noii conduceri a „Asociaţiei pictorilor din Baia Mare" îl determină să-i evite pînă şi în expoziţii (nu a participat nici la expoziţia băimărenilor de la Cluj, din primăvara anului

1930), pentru ca în 1931, ruptura să devină totală, printr-un protest publicat în presa locală[2].

Adept al unor principii estetice moderne, în acord cu evoluţia firească a sensibilităţii contemporane, Alexandru Ziffer este înconjurat cu multă simpatie de tineretul dornic de o îndrumare competentă. Marea majoritate a celor care-l frecventau erau animaţi de convingeri progresiste, adînc-democratice: Petre Abrudan, Lidia Agricola (n. 1914), Martin Kátz (1912—1943), Iosif Klein (1897—1945), Gheza Vida (1913—1980) ş.a. În repetate ocazii Vida va recunoaşte că „tot ceea ce ştiu de la el am învăţat". În ce-l priveşte, Ziffer îşi va motiva astfel, într-o scrisoare tîrzie, pasiunea de a îndruma: „Aveam în sînge darul de a sfătui [...]. Poate am moştenit aptitudinile de dascăl ale tatălui meu"[3].

Rezervat sau chiar potrivnic în relaţii cu cei care nu păstrau demnitatea condiţiei de artist, Ziffer aderă la orice iniţiativă principială şi onestă, care-şi propunea ca scop stimularea vieţii artistice, sprijinirea artiştilor autentici. Participă cu însufleţire la „Congresul artiştilor plastici din Transilvania şi Banat" din vara anului 1936, fiind ales membru în comitetul de conducere al „Sindicatului", atunci instituit.

Sprijină, de asemenea, înfiinţarea în 1937 a unei noi „Societăţi a artiştilor plastici din Baia Mare", îndeplinind funcţia de vicepreşedinte. La atacurile calomnioase din presă, provocate de vechea conducere a „Asociaţiei pictorilor băimăreni" (autori Mikola şi Krizsán), Ziffer reacţionează prompt, cu obiectivitatea şi vehemenţa-i recunoscută. Îi trimite lui Petre Abrudan o scrisoare, împuternicindu-l s-o publice în presă. Din textul acestui important document, semnat de Ziffer în calitate de „preşedinte în exerciţiu" al „Societăţii artiştilor plastici din Baia Mare", aflăm că această nouă asociere a fost necesară, întrucît cealaltă era „de ani de zile inexistentă; n-a organizat nicio expoziţie, iar şcoala pe care a condus-o [pînă în 1935 — n.ns.] a decăzut pînă într-atît încît nimeni n-o mai poate frecventa. Atelierele în care ar fi voit ca să lucreze cu plăcere o mulţime de artişti nou veniţi au fost ocupate permanent, dar nu cu lucrări de artă; ele au devenit depozite de mobilă sau chiar cuşti de cîini. Conducerea noii «Societăţi» deja a pus la dispoziţia artiştilor plastici opt ate-

[2] Vezi „Nagybánya és Videke", Baia Mare, 11 ianuarie 1931.

[3] Apud Ştefan Borghida, *Alexandru Ziffer*, ed, „Meridiane", Bucureşti, 1968, p. 29.

liere, în care din nou se lucrează și încă fără nicio discriminare națională. Ba, încă și îndrumătorul artiștilor este minoritar"[4]. Îndrumătorul era chiar Ziffer, fără să pretindă remunerație.

Din 1937 expune din nou la manifestările colective ale artiștilor locali. Cu ocazia expoziției băimărenilor, organizată la București în 1939, se impune — alături de Petre Abrudan — între energiile cu puternică personalitate. Răspunde favorabil și la inițiativele finalizate în alte condiții social-istorice, după intrarea României în etapa revoluției populare. Expune la Cluj în 1946, apoi în 1947, o primă sinteză a operei sale fiind prezentată publicului băimărean (1957), prin grija Muzeului din localitate. Retrospectiva este itinerată și la Cluj, fiind mult elogiată în presă. Argument valoric al realității noastre artistice, opera sa este integrată în deceniul al șaselea în importante manifestări de artă românească, organizate în U.R.S.S., R. P. Mongolă, R. P. Ungară și R. S. Cehoslovacia.

În 1957 i se acordă titlul de „Maestru emerit al artei", expresie elocventă a modului în care regimul democrat popular din România contemporană a știut să onoreze contribuția deosebită — adusă de un artist aparținînd naționalităților conlocuitoare — la dezvoltarea mișcării noastre artistice. Se stinge din viață la Baia Mare în 8 septembrie 1962. O nouă retrospectivă i se organizează de către Muzeul județean „Maramureș" în 1975, eveniment cultural plin de semnificație, care din păcate și-a limitat sfera de cunoaștere, întrucît expoziția nu a fost itinerată.

Opera lui Alexandru Ziffer se impusese cu decenii în urmă între valorile plastice transilvănene de referință: „Efectul lui Ziffer este puternic în Ardealul întreg și chiar dacă nu este general, e viguros. Are o mulțime de discipoli care merg direct la Baia Mare să-l caute"[5]. Ne putem acum întreba: ce anume puteau vedea și admira cei care se întîlneau cu opera maestrului venerat?

La început, pînă prin 1914, acea acerbă căutare a stilului. Refractar formulărilor stereotipe, s-a informat și a acumulat din experiențele multiple ale vremii, cunoscute la München

[4] Scrisoarea din 21 iulie 1937 se păstrează în arhiva fam. Ileana Abrudan, Cluj-Napoca.

[5] Biro József, *A mai erdélyi képzömüvészet* (Arta plastică ardeleană azi), în „Magyar Szemle", Budapest, februarie 1937, p. 163.

și Paris. Cu ocazia unei prime manifestări publice (expoziția elevilor lui Hollósy la Budapesta, 1904) un cronicar afirma fără echivoc: „cel mai talentat dintre elevi este Alexandru Ziffer, care pictează cu o tehnică de o desfășurare excepțional de largă. *Autoportretul* pictat în plină lumină solară este o creație puternică și matură. Studiul *Copacul*, în ciuda petelor de culoare mari și aproape brutale, e frumos realizat"[6].

Acele „pete de culoare mari și aproape brutale" aveau să deruteze spiritele obișnuite cu formulări mult mai temperate, supuse convențiilor neoclasice. Un *Autoportret* din colecția Muzeului băimărean sau cel aflat într-o colecție particulară din Cluj-Napoca (1906) aduc mărturia unei puternice voințe constructive în precizarea formelor viguroase, încărcate de materie.

Preferința pentru o anume statică monumentală este mărturisită și de compoziția cu *Doi juncani* (1905, Galeria națională, Budapesta), suprafața fiind alcătuită din zone ample de culoare unitară, evitîndu-se contrastele. La numai doi ani după această compoziție, o alta *La pian* (1907, tot în colecția Galeriei naționale din Budapesta) arată o evoluție stilistică apelînd la funcția decorativă a liniei în delimitarea motivelor. Conture ferme de negru închid zone cromatice pline de prospețime. Într-o *Stradă la Baia Mare* (1908, într-o colecție particulară băimăreană) culoarea preia din nou funcția desenului, conferind motivelor o soliditate statică.

Un *Peisaj* de mici dimensiuni din patrimoniul Muzeului de artă din Cluj-Napoca și o *Vedere în parc* (1910), aparținînd Muzeului din Baia Mare afirmă o înviorare a paletei, chiar dacă armoniile preferă densitatea unor dominante reci, de albastru și verde, vibrate de unele infiltrări de galben volatil. Însă lucrarea care marchează desprinderea de prudența începutului este acel remarcabil *Peisaj cu palancă* (1910, Galeria națională, Budapesta). Albastrul puternic al șipcilor din prim-plan pun în valoare exuberanța unor pete de roșu ardent și alb catifelat. Ziffer începe să simtă limpezimile specifice climatului băimărean, profilînd brunul roșcat al unei coline monumentale pe seninul unui cer de un albastru-cristalin.

Două lucrări din 1911, *Gîște la moară* (Muzeul din Baia Mare) și *Atelierul pictorului Réti* (colecție particulară din

[6] Apud Ștefan Borghida, *op. cit.* p. 9.

Satu Mare) vestesc puternica individualizare a viziunii lui Ziffer. Pensulaţia alcătuită din tuşe mobile, dispuse pe pînză cu nerv şi dezinvoltură, subliniază o inspirată şi originală interpretare a sugestiilor secesioniste. Prospeţimea unui verde, subtil nuanţat, se combină cu incandescenţe de roşu diferenţiat, dar şi cu preţiozităţi de ocru-brun, alb-griuri transparente sau albastru de diverse intensităţi, dovadă că Ziffer este atent la valori, urmărind muzicalitatea ansamblului. Nu se rezumă doar la simple spontaneităţi efemere, ci caută exprimarea unui sentiment tonic, de statornicie şi perenitate a formelor, surprinse în desfăşurarea ciclică a anotimpurilor.

Nevoit să-şi restrîngă paleta la sonoritatea discretă a unor alb-griuri, pictorul băimărean îşi etalează într-un *Peisaj de iarnă* (1912, Muzeul din Baia Mare) subtilităţile coloristice, surdina tonurilor facilitînd creşterea expresivităţii liniei. Copacii redaţi printr-un elegant grafism şi colinele din fundal, într-o plăcută desfăşurare ritmică, sugerează abilitate şi măiestrie în dozarea limbajului, adaptat la specificul momentului evocat.

O dovadă că viziunea lui Ziffer nu se cantonase în formule stereotipe, care să-i împieteze elanurile, ne este propusă de rigoarea constructivă, cu motive de o robustă vitalitate, din peisajul *Colţ din Baia Mare* (1913), atît de diferită de exuberanţa, de respiraţia volatilă a formelor din ampla compoziţie *Modele în repaus* (1913), cu alburi catifelate, implantate într-un ocean de verde luminos, proaspăt, în diverse intensităţi tonale. Această oscilare între vitalitatea construcţiei şi dinamica unei atmosfere în acord cu prospeţimea unei naturi fremătătoare, poate fi urmărită şi în lectura compoziţiei *Familie de ţigani*, diferită ca factură — prin acea senzaţie de linişte atotcuprinzătoare — faţă de ritmica precipitată a registrelor de verde şi roşu din peisajul *Gara din Berlin* (1914).

În preajma primului război mondial, Ziffer îşi epuiza o primă perioadă a creaţiei, caracterizată prin tatonări şi ezitări, dar în fiecare imagine se făcea prezentă acea vitalitate a coloritului, care-l determina pe un cronicar al expoziţiei „Secession" (München, 1914) să afirme peremptoriu: „Cel mai de seamă talent coloristic din întreaga expoziţie este Ziffer. Abia aici, printre tablourile pictate la atît de diferite tensiuni, ne putem da seama cîtă vigoare au culorile lui şi totuşi cît sînt

ele de subtile. Cît de simplu îi este desenul şi cu toate acestea, cît de cuprinzătoare îi sînt formele!"[7]

Cei patru ani petrecuţi în Germania aveau să statornicească viziunea lui Ziffer în date stilistice mai unitare şi caracteristice. Forma, clădită numai din culoare, primeşte consistenţă şi forţă. Tonurile se menţin crude, fosforescente, îmbinînd prospeţimea cromatismului fov cu tensiunea dramatică a asocierilor expresioniste. Există o văpaie în exprimare, o ardenţă care se desfăşoară, însă, în cadrele unei structuri compoziţionale solid închegate, evitînd efectele facile ale spontaneităţii. Pentru pictorul băimărean spaţiul reprezentat devine cîmp riguros ordonat în raporturi de planuri simplificate. Se obţine astfel o imagine sintetică a specificului local, în care formele se proiectează în atmosferă cu o robusteţe ce acuză măreţia monumentală.

Cele afirmate sînt sugestiv ilustrate de acea splendidă panoramă a împrejurimilor băimărene, intitulată *Dealul Morgăului* (1923, colecţia Muzeului din Baia Mare). Luminozitatea unor suprafeţe de roşu şi galben din dreapta prim-planului accentuează — prin contrast — soliditatea vegetaţiei de verde tonic, împrejmuind petele geometrizate ale caselor compacte, fixate la poalele unei coline. Relieful colinei este mărginit printr-o curbă viguroasă, ce delimitează brunul spre roşu al scoarţei terestre de imensitatea unui albastru puternic şi alb mobil.

Cu ocazia participării la obişnuita expoziţie de primăvară a băimărenilor, din 1923, se recunoştea clar, într-un cotidian, că „stilul lui Ziffer, sever şi conturat, în construcţii puternice, nu prea încîntă, în general, oamenii care caută doar să contemple. Dimpotrivă, el obligă la adîncă meditaţie"[8]. Se dădeau ca exemple un *Portret al Erzsi-ei Krammer* şi două peisaje de iarnă.

Această sinteză a formei-culoare se poate urmări într-o serie de alte peisaje băimărene cu *Vechea monetărie*, *Pîrîul morii*, sau *Malul Săsarului*, mereu reluate, găsind de fiecare dată un nou unghi care să-i diversifice perspectiva. Masele de culoare unitară se ordonează şi stratifică, desfăşurîndu-se pe diagonale prelungi, ce amplifică spaţialitatea. Fixat pe

[7] *Ibidem*, p. 14.

[8] Kriszán P. Pál, *Tavaszi tárlat és iparmüvészeti kiállitás* (Expoziţia de primăvară şi de artizanat), în „Nagybányai Hírlap", Baia Mare, 26 februarie 1923.

linia acelei esenţializări a sugestiilor naturii semnalate în *Dealul Morgăului*, un peisaj cu *Săsarul la Baia Mare* (1934, colecţia pictorului Aurel Ciupe, Cluj-Napoca) cunoaşte o accentuată evoluţie spre sinteza formală. Suprafaţa pictată devine un cîmp de fîşii diagonale care se succed ritmic, după un inspirat raport complementar: galben-violet, roşu-verde, albastru-portocaliu. Ziffer se afirmă ca autentic maestru al acordului complementar, mînuit cu atîta virtuozitate încît nu se simte violenţa întîlnirilor dintre tonalităţi. Acuitatea lineară a registrelor de culoare unitară, aplatizate, încurajează monumentalitatea cîtorva elemente: copaci, case, munţii din fundal.

Aceeaşi afirmare a unui simţ constructiv care conferă formelor o statică monumentală se constată şi-n acel peisaj dintr-o colecţie particulară clujeană, *Case la Baia Mare* (după 1930). Aici admirăm acea suplă creştere a formelor pe verticală, prin etajarea registrelor, marcate de tonalităţi diferite.

Dar vigoarea simţului constructiv, expresie a unei constante cerebrale în finalizarea operei, coexista cu acele formulări în care se făcea simţită prevalenţa impulsului afectiv. Temperament ardent, Ziffer ajungea la intonaţii de o nervozitate şi incandescenţă a interferenţelor cromatice demnă de paleta unui Schmith-Rothluff. Pentru a obţine mobilitatea atmosferei, renunţă la unitatea acelor planuri colorate, apelînd la frenezia unor tuşe de o libertate dionisiacă. Lumini scînteietoare, de galben solar, se furişează printre crengi, subtilizînd respiraţia unui verde catifelat, făcînd ca umbrele să devină vibrante, fremătătoare de brun spre ocru-violaceu (*Cal păscînd*, *Malul Săsarului cu copaci răsuciţi*, dar mai ales *Parcul şcolii de pictură*, toate pictate după 1930, ultima expusă în Galeria de artă a Muzeului Ţării Crişurilor din Oradea).

Comparînd însă lucrările săvîrşite sub semnul unor efuziuni lirice, a acelei răbufniri senzoriale încurajate de splendoarea unei naturi de un pitoresc aparte, cu acelea aflate sub severa manifestare a unei suple rigori compoziţionale, ponderea este net în favoarea celor din urmă. Abilitatea naturalistă era prea limitativă pentru un spirit capabil de sinteze optice, care se depărtează de respiraţia efemeră a concretului, dar nu denaturează specificitatea mediului. Pornind de la acele limpezimi de ton, cu adieri mediteraniene, caracteristice climatului băimărean, Ziffer s-a preocupat de simplificare, rezumîndu-i însuşirile monumentale şi picturalitatea. În perioada

interbelică — indubitabil cea mai fecundă şi evoluată stilistic — pictura sa a ocolit consecvent tentaţia naraţiei.

Spirit vizionar, Ziffer a dispus de tăria de a înfrunta convenţiile, ambiţionîndu-se să dezvăluie tumultul unui freamăt lăuntric, printr-un echivalent cromatic. Intensitatea tonurilor, bazate pe puternice contraste, fervoarea dezvăluirii s-au împletit cu meditaţia gravă a unei firi introspective, ce urmărea cu ardoare întregirea fiecărui motiv cu semnificaţie. Iată cum se exprima un redactor al cotidianului băimărean „Cronica", după ce a analizat două pînze de Ziffer (un *Peisaj* şi un *Nud*), expuse în 1937: „La ambele predomină elementul constructiv. Pictorul acesta se pare că nu face nimic spontan. Are un spirit speculativ [...]. Ambele lucrări sînt realizate cu gust individual. Se remarcă tentaţia de a reda totdeauna sensul; fantezia are aici valoare numai pînă poate fi concretizată"[9].

Perceptibile şi în cadrul notaţiilor peisagistice, stările afective cunosc în compoziţii şi portrete alte intensităţi, alte valenţe umaniste. Pentru pictorul băimărean existenţa a însemnat o permanentă confruntare cu sine şi cu lumea înconjurătoare. N-a manifestat o atracţie deosebită pentru aspectele sociale, deşi din numeroase peisaje cu sărăcăcioase case de mineri transpar aluzii asupra realităţii cotidiene. S-a preocupat, în schimb, de acele teme cu implicaţii şi trăiri de o largă generalitate, evocînd iubirea, elanul, demnitatea, noblеţea etc.

Lucid şi sagace, a căutat corespondent rosturilor majore ale existenţei prin intermediul metaforei. În compoziţia cu *Cai* (1924), robusteţea şi elanul unor trupuri, savant arcuite şi tensionate, oprite în gesturi ritualice, devin adevărate simboluri ale vitalităţii. Cu totul altul este sentimentul pe care-l degajă tabloul cu *Bivolii* (1931, Muzeul de artă Cluj-Napoca). Masivitatea formelor, încremenite într-o sugestivă nemişcare, comunică o stare de tihnă şi statornicie. Cu toată înflăcărarea registrului de galben din mijlocul imaginii, volumetria puternică a animalelor din prim plan (determinată de respiraţia gravă a unor armonii de albastru şi violet) se repetă în planul ultim prin sintetismul vegetaţiei (de verde dens), al caselor (cu pete de alb-ocru şi roşu-violaceu) şi al munţilor (un albastru diferenţiat), încît triumfătoare devine acea senzaţie de

[9] Gheorghe Crişan, *Expoziţia Societăţii artiştilor din Baia Mare*, în „Cronica", Baia Mare, 25 august 1937.

liniște și trăire stenică. Admirabilă este aici simplitatea și acurateţea modalităţilor de exprimare: trei planuri orizontale, ferm precizate de unitatea dominantelor cromatice (la mijloc zona caldă, străjuită la extremităţi de două registre în game reci). De remarcat desenul sigur, viguros, operînd stilizări funcţionale, alături de rafinamentul nuanţării, cu simplificări de tonuri, în subtile degradeuri. Expusă în mai multe ocazii, lucrarea și-a fascinat contemporanii, într-unul din comentarii recunoscîndu-se că: „Peisajul lui Ziffer cu *Bivoli* e o lucrare foarte impresionantă: există în ea ceva din atmosfera glacială a erei cuaternare. E un colorist desăvîrșit; un artist cu multă judecată logică“[10].

Indiferent de subiect, cadrul preferat în care se desfășoară acţiunea este peisajul, reflex al unităţii indisolubile dintre om și natură. La Ziffer, ca și la Ion Theodorescu-Sion, natura nu apare ca o forţă potrivnică, ci ca un cadru protector al pasiunilor umane. Dacă vom analiza compoziţia *Mărturisirea* (în jur de 1930), se constată dintru început vigoarea cu care modelează forme robuste. Cele două nuduri (în ocru și brunuri dense), înscriind în spaţiu volume din nou elegant arcuite și tensionate, se decupează pe galbenul scînteietor al unei pajiști, mărginit de verdele proaspăt al vegetaţiei stilizate. De o senzualitate frustă, un *Nud*, pictat în 1937, înfăţișează aceeași plăcere a formelor voluptuoase, desfășurate în ample sinuozităţi.

Fără a însuma prea multe portrete, creaţia lui Ziffer cunoaște suficiente realizări care-l recomandă ca subtil analist al psihologiei umane. Un excelent exemplu îl constituie ipostaza spiritualizată în care l-a reprezentat pe *Ion Minulescu* (1927, expus la „Salonul oficial“ din anul următor). S-au cunoscut la Baia Mare, unde poetul poposea adesea pentru a observa progresul înregistrat de studenţii Academiilor de artă, trimiși aici cu burse din partea Ministerului Cultelor și Artelor. L-a înfăţișat schiţînd un surîs amar, cu gura întredeschisă, volubilă și privirea blîndă, furișîndu-se printre lentilele ceţoase. Lumina cade puternic pe obrazul drept, înviorînd, cu cîteva pete de ocru, galben și roșu, suprafaţa tratată în game sobre de albastru cu dungi de negru (la vestimentaţie și păr).

[10] Vasile Mocanu, *Expoziţia pictorilor*, în „Cronica“, Baia Mare“, 9 martie 1938.

Fundalul este de o deosebită picturalitate, datorită acelor vaporozităţi de verde și albastru transparent. Sugestiv este și *Portretul de bărbat* (1934, Muzeul din Baia Mare), conceput cu naturaleţe și dezinvoltură, din trăsături nervoase de pensulă, care definesc forma și caracterul fără nici o ezitare. Fermitatea construcţiei și punerea în pagină amintește clar de Hans Eder. Aceeași preferinţă pentru fundalurile de verde valorat, ritmat de umbre verticale de negru, pe care se decupează bustul masiv al formelor, saturate de culoare.

Altădată transpune discret gingășia unui chip (*Fată cu mielușel*), sobrietatea unei aspre meditaţii (*Femeie torcînd*) sau seninul unei plenitudini sufleteşti (*Ţiganca* — 1939).

Dar în acest compartiment al creaţiei Ziffer a devenit cunoscut și apreciat pentru seria numeroaselor *Autoportrete* în care s-a trădat cu sinceritate, fără cruţare și menajamente. De la ipostaza din 1918, prezentă la Muzeul de artă din Tîrgu-Mureș la cea din 1944, aflată la Muzeul de artă clujean, se observă o evoluţie clară a limbajului către sinteza formală. Pensulaţia măruntă, nervoasă, de la prima lucrare, face loc în ultima la construcţia fermă a maselor, fizionomia și mîinile fiind de-o veracitate expresionistă. S-a înfăţișat — aproape fără excepţie — într-un prim-plan puternic reliefat, pentru a sublinia mai direct, necruţător, datele caracterului. În cartea sa despre arta băimăreană, Réti István (1872—1945) și-l amintește ca pe un „om cult, cu mintea ageră, foarte bun la replică. Era din naștere neîncrezător, ironic și cinic . . .“[11] Într-adevăr, văzîndu-i incisivitatea privirii, care parcă te pătrunde și devoră, ne putem convinge cît de incomod putea fi uneori acest spirit onest, neconcesiv cu aroganţa pseudo-artistică. *Autoportretul* expus la Cluj, în 1930, „de-o coloratură de școală germană“[12], a incitat în asemenea măsură atenţia criticii, încît unul dintre cronicari considera că pictura sa sugerează „gestul vechi și puternic al unui spadasin“[13].

[11] Réti István, *A nagybányai művésztelep* (Colonia de pictură de la Baia Mare), Budapest, 1954, p. 263.

[12] Constantin Stoicănescu, *Expoziţia artiștilor ardeleni*, în „Patria“, Cluj, 4 decembrie 1930.

[13] Hunyady Sándor, *Ötvenhárom erdélyimüvész képeiről és szobrairól* (Despre tablourile și sculpturile a 53 artiști plastici ardeleni), în „Ellenzék“, Cluj, 6 decembrie 1930.

Expunînd la expoziția din București a băimărenilor (1939) un *Autoportret*, o *Natură statică* și o *Țigancă*, s-a impus, cum aminteam mai sus, drept artistul „fără îndoială cel mai realizat", dovedind „alese însușiri. Desenator bun, Ziffer are relief, adîncime justă, viziune plastică"[14]. Picturalitatea viguroasă a lucrărilor expuse în capitală îl determină pe pictorul bucureștean Paul Miracovici (1906—1973) să remarce: „Alexandru Ziffer are același izvor de inspirație ca și Hans Eder, adică de influență germană"[15].

De o materialitate densă, substanțială, apar și motivele integrate *naturilor statice*, relevînd o certă afirmare a unei viziuni postimpresioniste, descinsă din sugestiile construcției cézanniene.

Vitalitatea, forța constructivă a viziunii se prelungesc în creația lui Ziffer pînă în jurul anului 1950. După această dată, în ultimul deceniu al vieții, pensulația se desfășoară cu o frenezie care nu poate evita stridența tonurilor pure. La lipsa de armonizare a transpunerilor se adaugă și efectele unei aglomerări de factură naturalistă. Nu mai avea forța să rezume, lăsîndu-se pradă unei virtuozități la care trebuie să apreciem prospețimea, pînă la incandescență, a tonurilor. Lucrări caracteristice acestei ultime perioade se păstrează la Muzeul de artă al Republicii și Muzeul județean din Baia Mare. Acel sentiment stenic, care-i brăzdează ca un fir roșu întreaga-i operă, se păstrează pînă-n ultimele clipe, pictînd cu două zile înainte de a se stinge o simbolică *Floare a soarelui*.

Privindu-i retrospectiv opera, putem afirma cu certitudine că Alexandru Ziffer a asimilat organic experiențele formale ale acestui secol, integrîndu-le unei viziuni de o netăgăduită individualitate. Asemenea lui Aurel Popp, Hans Eder, Eugen Pascu sau Alexandru Szolnay, a intuit freamătul novator al vremii, acomodîndu-se acestui puls, dar păstrîndu-și particularitatea intonației. Motivația o aflăm de la artistul însuși care, confesîndu-se în pragul a opt decenii de viață, mărturisea: „Cea mai credincioasă călăuză mi-a fost întotdeauna natura. Niciodată nu m-am îndepărtat cu totul de ea, nici chiar în perioada celor mai îndrăznețe investigații abstracționiste pe care le-am intreprins. Numai în felul acesta am fost în stare să-mi mențin echilibrul. Acesta este și astăzi crezul meu artistic definitiv"[16].

Așadar, un echilibru bazat pe un crez artistic niciodată uitat sau trădat, desăvîrșit cu pasiune și ardoare. Era firesc ca o astfel de atitudine să provoace înrîuriri și să nască discipoli.

[14] Silviu Cernea, *Artiști plastici din Baia Mare*, în „Neamul românesc", București, 15 martie 1939.

[15] Paul Miracovici, *Cronica plastică*, în „Universul literar și artistic", București, 25 martie 1939.

[16] Apud Ștefan Borghida, *op. cit.*, p. 26.

FINALITATEA UMANISTĂ A UNOR CONFESIUNI PATETICE: HANS EDER

Aportul de substanţă al spiritualităţii germane (reprezentată îndeosebi prin saşi şi şvabi) la afirmarea caracterului particular al realităţii artistice din Transilvania constituie un fapt îndeobşte recunoscut. Amprenta acestei spiritualităţi poate fi sesizată în aspectele specifice ale artei din perioada gotică, renascentistă, barocă sau modernă. Iar între centrele în care s-au concentrat cu prioritate asemenea energii — Braşovul, Sibiul şi Timişoara păstrează întîietatea.

O expresie tipică a acestei spiritualităţi o alcătuieşte creaţia pictorului braşovean Hans Eder. El aparţine generaţiei afirmate către sfîrşitul veacului trecut, care ajunsă la maturitate „a desfăşurat o activitate [...] ce radiază departe de ţara de munţi a Transilvaniei"[1]. Născut în oraşul de la poalele Tîmpei, la 19 aprilie 1883, într-o familie cu o situaţie materială prosperă, tînărul Hans poate da curs firesc unor predispoziţii native. Ajunge să-şi definească fără echivoc disponibilităţile artistice, încurajat de Ernst Kühlbrandt (reputat om de cultură, profesor la Kronstädter Gimnasium din Braşov), ca şi de Friederich Miess (1854—1935) şi Arthur Coulin (1869—1912), ultimii punînd bazele unui mult frecventat atelier-şcoală (1901). În acest atelier se va împrieteni cu Johann Mattis-Teutsch (1884—1960), acel spirit vizionar, afiliat curînd unor spectaculoase manifestări ale avangardei europene.

Cînd termină liceul, în 1902, arde de nerăbdare să devină pictor, decis să spargă tiparele convenţiilor vetuste. Astfel de convingeri i se formaseră în cercul intelectualilor braşoveni (pe care-l frecventa cu pasiune), patronat de eruditul Adolf Meschendörfer, animatorul ziarului local „Die Karpathen". Nu poate da, însă, imediat curs viei sale aspiraţii: va trebui

[1] Victor Roth, *Zece ani de artă săsească ardeleană*, în „Transilvania, Banatul, Crişana, Maramureşul", Bucureşti, vol. II, 1929, p. 1243.

mai întîi să satisfacă serviciul militar — „un an pierdut", după cum va spune mai tîrziu. Pleacă apoi la München, înscriindu-se în toamna anului 1903 mai întîi la „Şcoala de grafică" a lui Moritz Heymann (1870—1954), pentru a se transfera la „Academia de artă", unde primeşte corectura profesorului Hugo von Habermann (1849—1929). Perioada studiilor müncheneze se extinde pînă în 1908, timp în care studentul braşovean avea să asiste la freamătul mutaţiilor moderne, prioritare fiind tendinţele Jugend-stilului şi patetismul ardent, expresionist. Acestea într-un climat din care nu lipsesc formulările naturaliste, postimpresioniste — bineînţeles conjugate cu manifestări ale academismului istoricist, încurajate oficios.

Cu intenţia de a cunoaşte realitatea artistică pariziană, se înscrie un semestru (1908—1909) în atelierul-şcoală („La palette") a lui Lucien Simon (1861—1945), profesor care puţin mai tîrziu va juca un rol important în biografia pictoriţei Elena Popea (1879—1941), originară tot din Braşov. În sfîrşit, perioada studiilor se încheie cu cei doi ani petrecuţi la Bruges, popas determinant pentru dezvoltarea sensibilităţii sale coloristice.

Debutează cu două portrete la o expoziţie organizată în oraşul natal (1909), pentru ca un an mai tîrziu să deschidă prima expoziţie personală la galeria „Heinemann", din München (36 de lucrări). Materialul de la München va fi prezentat şi publicului braşovean, în 1911. Revine cu o expoziţie la galeria „Heinemann", în 1912, expunînd împreună cu Schülein şi Max Unold. Aceste manifestări îi conferă notorietate. În 1913 este invitat să participe la „Neue Münchener Sezession", acţiune patronată de un alt artist braşovean, Walter Teutsch (n. 1883).

Cum se simte atras şi de preocupările didactice în lipsa unei Academii de artă în Transilvania, la care să poată profesa, Hans Eder se asociază cu pictorul Felix A. Herta (1884—1953) şi deschide o şcoală de pictură la Viena (1912). Mai tîrziu (în 1930) solicitat să se pronunţe asupra idealului său artistic, va cita din prospectul şcolii vieneze: „Instruirea noastră vrea să pregătească pictori, să le procure o iniţiere progresivă şi o dezvoltare ulterioară potrivit unei tradiţii artistice adevărate. O linie ce a fost trasată începînd cu Rembrandt, Tintoreto, Velasquez, găsindu-şi în Goya şi Delacroix pe cei care au dezvoltat-o. Impresioniştii au lucrat mai

departe în sensul unei puternice accentuări a meşteşugului. Noua lor paletă şi forţa de impresie a vîrstnicilor ne călăuzeşte drumul. Acest program a fost alcătuit de mine într-o epocă a curentelor radicale (Picasso, Kandinsky, Marc). Nu am să-i adiuc, nici acum după aproape 20 de ani, nici o corectură esenţială"[2].

Semnificative pentru întregirea profilului său spiritual sînt strînsele relaţii de prietenie şi colaborare pe care le întreţine cu personalităţi marcante ale culturii europene, active în acei ani de mare tensiune, premergători primei conflagraţii mondiale: poetul Erich Mühsam, pictorul Heinrich Vogeler-Worpswede (1872—1942), scriitorul Heinrich Mann şi eseistul Franz Blay. Orientarea evident progresistă a acestor personalităţi este edificatoare pentru convingerile similare ale celui de ele simpatizat: Hans Eder.

Cel care se dovedise de timpuriu adeptul unor principii ce fixau autoritatea gîndirii la temelia expresiei artistice, locotenentul de artilerie în rezervă Hans Eder va fi pus încă din 1914 în contact nemijlocit cu realităţile dramatice ale frontului. Aici trăieşte acut — asemenea sătmăreanului Aurel Popp — tragismul erupţiei absurdului, ororii, crimei şi suferinţelor în cotidianul curent, fapt care provoacă profunde mutaţii în planul conştiinţei sale de om şi de artist. Reflexivităţii echilibrate de pînă atunci i se adaugă tensiunea unui zbucium interior gata să se manifeste, stigmatizînd descătuşarea pornirilor oarbe, solidarizîndu-se cu cei în suferinţă, exprimînd încrederea în izbăvire prin triumful raţiunii umane.

În plin război, deschide cu evidentă intenţie-manifest o expoziţie în capitala Ungariei (1918), prezentînd viguroase compoziţii străbătute de un pronunţat protest antimilitarist. O tematică similară cuprinde şi selecţia de 50 de imagini expuse la Braşov (în 1919), din iniţiativa proaspăt înfiinţatei reviste „Das Ziel". Aderă entuziast la programul elevat al acestei reviste (din păcate nu după mult timp suprimată de cercurile oficiale), care — prin pledoaria ei pentru modernitate — a facilitat o puternică infuzie de expresionism în realitatea culturală a Transilvaniei. Ataşamentul său pentru platforma estetică a revistei se concretizează în coperţile lucrate, ca şi reproducerile inserate în paginile ei, alături de Graeta Csaki-Copony (n. 1893) şi Johann Mattis-Teutsch (1884—1960).

[2] Mihai Nadin, *Hans Eder*, ed. „Meridiane", Bucureşti, 1972, p. 12.

În numărul trei din „Das Ziel" (care se bucura de o prestigioasă colaborare internaţională), publică singurul său articol de interes teoretic, din care se poate desprinde linia cardinală a demersului său artistic. Deşi apreciază contribuţia decisivă a lui Vincent van Gogh, Paul Cézanne şi Pablo Picasso, „care au influenţat hotărîtor evoluţia contemporană", de sugestiile lor formale urmînd să ţină cont fiecare în efortul său de individualizare stilistică, Eder atrage însă atenţia că nu este posibilă „aprecierea artei noi fără a considera uriaşul material al istoriei artei"[3]. O astfel de opinie sublinia, în ultima instanţă, utilitatea practicii artistice întemeiată pe o serioasă cultură.

Tot din 1919 devine colaboratorul unei alte reviste transilvănene „Ostland", înfiinţată la Sibiu, aici fiind reproduse dintr-un început două din cele mai sugestive portrete ale creaţiei sale: *Îngrozitul* şi *Muribundul*. Rezonînd simpatetic la implicaţiile profund-umaniste ale operei scriitorului suedez August Strindberg, Hans Eder realizează pe marginea ei un set de ilustraţii, cîteva reproduse în numărul 8 din mai 1922 al revistei amintite. Pictura sa, pătrunsă uneori de înclinaţii spiritualiste, era deosebit de adecvată pentru a alcătui un suport imagistic literaturii publicate de reviste ca „Gândirea" (aici figurează cu reproduceri în numerele 8—9—10 din 1923) şi „Klingsor". În paginile acesteia din urmă, întemeiată la Sibiu de Heinrich Zillich, în 1924 (de fapt cea mai importantă publicaţie literară germană din Ardeal în perioada interbelică) vor figura frecvent reproduceri din opera sa.

Popasurile braşovene se interferau în primii ani postbelici cu altele mai îndelungate, efectuate la Salzburg şi Viena. La Salzburg este un timp profesor la Academia recent înfiinţată, iar la Viena deschide o expoziţie la galeria „Würthle", unde cu puţin timp înainte fusese găzduit şi mult apreciatul său prieten, austriacul Oskar Kokoschka (1886—1974). Cercul prietenilor se extinde prin cuprinderea altor distinse personalităţi ale epocii, precum Ştefan Zweig, Richard Billinger, Panait Istrati, Jean Al. Steriadi. Participînd la expoziţia internaţională de la Düsseldorf (1923) i se achiziţionează lucrarea *Sat de munte* pentru Muzeul din Bruxelles.

Din 1924 începe seria expoziţiilor periodice organizate la

[3] Hans Eder, *Uber neue Kunst*, în „Das Ziel", Braşov, 1919, nr. 3, p. 40.

București și Brașov (în 1928 și la Sibiu, iar în 1924 la Sebeș), impunîndu-se prin profilul său distinct realității artistice din România. Cu ocazia celei de a treia expoziții din București (1929) este distins cu medalia „Bene Merenti", clasa I. Presa vremii precizează conturul particular al operei în ambianța mișcării noastre plastice, pictorul bucurîndu-se de aprecierea și prietenia unor marcante personalități, pe care le și portretizează — Tiberiu Brediceanu, Octavian Goga, Oscar Walter Cisek, compozitorul Paul Richter, Alexandru O. Teodoreanu etc.

Își completează jurnalul impresiilor cu repetate călătorii la Balcic, în împrejurimile Bucureștiului și Brașovului sau peregrinînd în sudul Franței, în apusul european. Spirit reflexiv, metodic, își cizelează atent expresia, afirmîndu-se (prin expozițiile personale și colective din țară și străinătate) drept unul dintre cei mai viguroși portretiști ai epocii. Se stinge la Brașov, în 5 noiembrie 1955, cu certitudinea unei vocații împlinite. Retrospectivele deschise în 1956 și 1972, la Brașov și București, ultima itinerată și la Cluj-Napoca, împreună cu monografia lui Mihai Nadin, publicată la editura „Meridiane" (1972), au reafirmat viabilitatea unui demers artistic, desăvîrșit în cea mai mare parte în contact cu realitatea socială și culturală a pămîntului românesc. Permeabilitatea spiritului autohton nu a opus rezistență originalității acestei opere, ci i-a asimilat rezonanțele, grație valențelor ei adînc-umaniste.

Dintre primele lucrări create de Hans Eder amintim de un *Peisaj pe valea Inn-ului* (1902), tratat naturalist, cu oarecare prospețime și mobilitate a tușei, și două portrete: *Bătrînă* (1902) și *Fetiță* (1907). Marcînd debutul său expozițional (Brașov, 1909), cele două imagini portretistice denotau o expresivitate „pronunțat sinceră, rezolvare plastică intens afectată de o componentă participativă, sentimentală [...]. Mijloacele sînt evident tipice postimpresionismului. *Bătrîna*, un profil delicat desenat, cu o fizionomie aspră, de o nobilă severitate, va reveni în cîteva alte portrete, dar niciodată atît de direct expresivă, într-o imagine nepremeditată (sau atît de puțin abil premeditată constructiv ca aici), crochiu fixat cu dezinvoltură în materia vopselelor"[4]. Din aceeași perioadă datează și un *Cap de expresie* (*Bătrîn*), aflat într-o colecție

[4] Mihai Nadin, *op. cit.*, p. 9.

particulară din Brașov, de o remarcabilă nervozitate a tușelor, saturate de culoare. Densitatea materiei picturale, conferind personajului impresia unei monumentalități statice (un profil ferm construit, în game calde, proiectat pe un fond de albastru, fin nuanțat), amintește de factura stilistică din perioada de început a picturii lui Gheorghe Petrașcu (1872—1949), pictor față de care Eder a manifestat constant o mare admirație. Similitudinea poate fi incidentală, aparținînd unei naturi temperamentale comune, întrucît întîlnirea celor doi artiști a avut loc mult mai tîrziu.

Preferința pentru portretistică se afirmă tot mai autoritar începînd cu anul 1910, cînd eternizează chipurile prietenilor mult îndrăgiți: *Felix A. Harta* și *Erich Mühsam*, urmate în anii următori de cele ale lui *Heinrich Mann* (1911), *Fred Fakler* (1913, expus sub titlul *Deziluzionatul*), *Max Oppenheimer* (1913) ș.a. Impresionează în toate simțul și fermitatea construcției, formele fiind transpuse în planuri largi, riguros arhitecturate. Pregnanța volumetrică a formelor puternic reliefate amintește de spiritul viziunii cézanniene. Dar alături de energia fizică, și cea spirituală este evocată cu subtilitate pe scara valorilor afective. La *Erich Mühsam* transpare un dramatism interior, *Felix A. Harta* are o severitate tulburătoare în privirea ardentă, proiectată necruțător asupra privitorului, pentru ca *Heinrich Mann* să apară cu pleoapele lăsate, cufundat în misterul unei adînci meditații.

Ca un preludiu al exaltării expresive ulterioare se situează un *Cap de expresie* (*Îngrozitul*, 1913), după o confesiune făcută de artist lui O. W. Cisek reprezentînd de fapt un *Autoportret*. Între niște creste de galben învăpăiat, sfîrtecat de unele împăstări de verde, stă fixat un chip, cuprins de neliniști, cu ochii dilatați de spaimă. Accentele de roșu potențează intensitatea trăirilor conferind figurii impresia unui tragism ce amintește de spiritul măștilor lui Ensor. Dar la pictorul brașovean exteriorizarea subiectivului nu atinge exacerbarea paroxistică, specifică maestrului flamand. Există însă o vitalitate a construcției și o ardență a culorii pe care nu le va atinge niciodată Oskar Kokoschka, prietenul austriac, cu care a fost comparat adesea.

Perioada premergătoare primului război mondial cuprinde și un număr însemnat de peisaje, pictate îndeosebi la Bruges. Dacă *Podul din Bruges*, ajuns în patrimoniul Muzeului de artă din Brașov, trădează încă respectul pentru efectul trans-

parent al umbrelor fremătătoare (cu subtile surdinizări de albastru şi griuri perlate), în alte ipostaze pitoreasca „Veneţie a Nordului" (*Canal din Bruges*, *Toamnă la Bruges*) apare scăldată în tonalităţi mai intense, proaspete, pline de dinamism. Lirismul senin al expresiei aminteşte — dacă vrem să stabilim o analogie posibilă — de pînzele lui Emil Bernard, pictate la Pont Aven. Despre păstrarea viziunii în sfera unui limbaj postimpresionist (cu respect pentru puternica tectonică a imaginii, cu planuri riguros arhitecturate), amintesc şi tablourile pictate după călătoria la Constantinopol (1914), două sugestive exemplare ajungînd în colecţia Muzeului Brukenthal din Sibiu.

Apar, de asemenea, şi unele preocupări pentru compoziţie, din lectura cărora se desprinde evoluţia sensibilităţii cromatice — de la factura unor discrete clarobscururi (*Interior de cafenea*) către prospeţimea unei atmosfere înregistrată, în plin aer cu vervă narativă şi umor (*Piaţa de peşte din Bruges*). Această evoluţie a modalităţilor de expresie a fost remarcată, cu fină intuiţie, încă la expoziţia de la München (1910) de către reputatul critic Fritz von Ostini care, sesizînd virtuţile de colorist ale lui Eder, scria: „El a devenit de la o etapă la alta mai colorat şi lasă să se întrevadă că această cromatică nu se întemeiază pe aplicarea vreunei reţete, ci pe percepţia ca atare a realităţii. Ea nu e un rezultat al tipului de educaţie artistică prin care a trecut, al influenţelor şcolii urmate, ci al unei necesităţi interioare"[5].

Aşa după cum s-a putut lesne observa din exemplele amintite, exteriorizarea acestei „necesităţi interioare" (cu excepţia *Autoportretului* din 1913) s-a manifestat destul de ponderat, accentul căzînd pe construcţia formei. Contactul cu realităţile frontului avea să provoace o radicalizare a energiei lăuntrice, care proiectează imaginea în spaţiul unei fervori expresioniste. Dar la Hans Eder potenţarea subiectivităţii nu reprezintă revelarea unei anxietăţi metafizice, ci reacţia virulentă a unei conştiinţe traumatizate şi a unei sensibilităţi profund răscolite de evidenţa unei realităţi dramatice. De aceea, imaginile care vor dezvălui dezastrele provocate de război nu primesc acele fulgerări de tuşe, expresie a unui tragism apocaliptic, ci păstrează acea notă de patetism grav, de tensiune

[5] Fritz von Ostini, *Hans Eder*, în „Die Karpathen", Braşov, caiet I, anul IV, februarie 1911, p. 291.

ce convinge — prin nervul său acuzator — fără a căuta să forţeze starea unui paroxism halucinant. Reacţia faţă de drama momentului înfăţişat antrenează, cu egală intensitate, psihicul şi raţiunea, motiv pentru care expresia primeşte vibraţia unui umanitarism reflexiv şi în acelaşi timp reţinut patetic.

Să analizăm un prim exemplu, *Execuţie la Turka* (1914, colecţia Muzeului Brukenthal, Sibiu). Atmosfera este depresivă, alcătuită din game stinse, griul posomorît al siluetelor profilîndu-se pe un fundal devitalizat de ocru-pal. Singurul motiv care atrage mai mult atenţia este personajul din stînga, un trup masiv, împietrit parcă în nefiinţă, un straniu fior de viaţă iradiind din ochii punctiformi, ce ies din orbite. Tot în colecţia Muzeului sibian se află o altă compoziţie din acelaşi an: *Retragerea trupelor austro-ungare*. Întîlnim din nou aceeaşi atmosferă apăsătoare, deprimantă, în care mase compacte de soldaţi cu trupuri vlăguite avansează prin întunericul tern al unor griuri-albăstrui. Feţele crispate, precizate cu nerv prin conture abrupte, evocă prin ocrul oliv al epidermei devitalizate, deznădejde şi suferinţă. Fîşia de cer, inundată de reflexele roşietice ale globului solar, amplifică drama mulţimii ce pluteşte în spaţiu, fără speranţă.

Un an mai tîrziu, pictorul rămîne profund marcat de efectele cumplite ale bombardării unei localităţi din Galiţia: *Kolomeea*. Spectacolul la care asistă îi tulbură în aşa măsură fiinţa, încît atunci cînd îşi va transpune reacţiile în operă, cruzimea dezvăluirii capătă intensităţi de coşmar. Faţă de tabloul ce aparţine acum Muzeului Brukenthal, *Kolomeea — maşini distruse*, cel achiziţionat de Muzeul de artă din Cluj-Napoca şi expus în cadrul galeriei sale de artă naţională: *Kolomeea — fabrică în ruină* (1915), marchează evident o culme a creaţiei lui Hans Eder. Frapat de nervozitatea spasmodică a tuşelor, ce dezvăluia un univers copleşit de freamătul marilor destrămări, O. W. Cisek considera această imagine „unul dintre cele mai tulburătoare tablouri de război din cîte s-au pictat în lume"[6]. Şi nu era o exagerare. Centrul imaginii cuprinde un cîmp imens de magmă încă fierbinte (reprezentată prin împăstări precipitate şi dense de brun-roşcat), sfîrtecată de arcuirile tensionate ale unor conducte

[6] Oscar Walter Cisek, *Der Maler Hans Eder*, în „Neur Weg", „Bucureşti, 5 decembrie 1955.

(viguros trasate în tuşe prelungi de albastru şi negru). Marginal, un coş de fabrică şi un perete monumental, încadrează vidul din centrul tabloului şi conduc privirea către fundalul învăpăiat, cu zvîrcoliri de tuşe, în arcuiri frenetice, care amintesc de fervoarea lui Vincent van Gogh.

Două desene în tuş, achiziţionate tot de Muzeul clujean (*Război iarna* şi *Kolomeea* — 1915) sporesc seria argumentelor sale antimilitariste, relevînd vigoarea unui remarcabil desenator. În prima imagine, apare în prim plan un soldat, într-o poziţie extatică, îngenunchiat, albul ochilor decupîndu-se tulburător din păienjenişul haşurilor care ascund chipul în întuneric. Mersul nesigur al personajului ce înaintează spre prim-plan în cealaltă compoziţie (cu mîinile crispate şi ochii cuprinşi de spaimă) transmite senzaţia unei iminente prăbuşiri. Copleşitor devine şi aici verismul dezvăluirii unui instantaneu dramatic: destinul inexorabil al unei victime.

Atît în pictură cît şi în grafică, tonul reprezentării se păstrează în limitele unei confesiuni patetice, de o veracitate specifică acelor spirite a căror revoltă nu preferă intensitatea strigătului. Modalitatea unei asemenea confesiuni este tipică realismului expresionist, ilustrat cu strălucire de Käethe Köllwitz (1867—1945), dar şi de Hans Eder.

După război, regimul nestatornic al unei existenţe în permanent pelerinaj, ca şi contactul neîntrerupt cu acea categorie de intelectuali afectaţi de evenimente, dar care nu întrezăresc clar o modalitate radicală de asanare a unei societăţi măcinată de acute contradicţii determină apariţia în creaţia lui Hans Eder a unor transpuneri marcate de tendinţe spiritualiste. De aici şi simpatia pe care i-o arată cercul scriitorilor ce activau la „Gîndirea" şi „Klingsor". Dar evaziunea sa nu durează decît pînă prin anii 1926—27, cînd compoziţiile de inspiraţie biblică dispar. Asemenea băimăreanului Eugen Pascu, invocă motivul mitic al izbăvirii prin suferinţă ca un pretext de fraternizare cu soarta dezolantă a covîrşitoarei majorităţi.

O primă manifestare de adeziune o probase în 1921, cînd pictează acel *Proletenviertel* (*Cartier proletar*), dansul halucinant al unei fiinţe într-o curioasă postură: trupul alunecă spre prăbuşire, iar mîinile desfăşurate ritualic, încurajează iluzia unei înălţări sau plutiri. Evidenţa tragică a realităţii imediate transpare din seria compoziţiilor, mereu reluate, pe tema unui *Sat de munte* (o variantă din 1924 se află la Muzeul de artă al Republicii, alta din 1926 într-o colecţie particulară din Braşov). Apropiată ca atmosferă, dar mai închegată şi mai subtilă cromatic, compoziţia aparţinînd colecţiei parohiale a Bisericii Negre din Braşov (*Înălţarea crucilor* — 1926) se revendică unei clare viziuni expresioniste. O relevă stilizarea hieratică a figurilor, cu gesturi de o disperare patetică şi cromatica în dominante de roşu vineţiu, interferat cu zone de un verde volatilizat, de infiltrările galbenului exploziv al nimbului solar, fixat în partea superioară a lucrării. Într-o altă compoziţie, imaginînd *Nunta din Cana* (1925), Lucian Blaga descoperea ca atribut principal al lucrării, acea impresie de miracol: „Senzaţia acestei minuni ce se lărgeşte, nu se desprinde atît din anecdotica tabloului, cît din sărbătorescul liniilor şi din entuziasmul beat al culorilor"[7].

Artist cu mari resurse, Hans Eder şi-a asigurat prin tematica şi stilul compoziţiilor o notorietate demnă de invidiat în epocă. Le-a cultivat atîta timp cît au existat şi impulsurile obsesive ale unei imaginaţii convulsionate de experienţa unor evidenţe tragice. Va renunţa la ele cînd apar alte orientări, alte preferinţe şi tonalităţi afective. Un astfel de moment poate fi fixat în jurul anului 1927, după care se va ocupa tot mai asiduu de portretistică, devenind — cum remarca şi Eugen Jebeleanu — „unul dintre cei mai mari portretişti ai noştri"[8].

Cu excepţia cîtorva concesii făcute notaţiei naturaliste (nevoit să respecte „pretenţiile" vreunui comanditar), marea majoritate a portretelor pe care le-a pictat se impun prin siguranţa şi vigoarea construcţiei. Pe osatura unui desen energic culoarea se va aşterne în straturi dense, conferind formelor o volumetrie de o pregnanţă statuară. Un strălucit exemplu îl reprezintă *Bunica artistului* (1932, colecţia Muzeului Brukenthal), concepută pe o schemă piramidală, cu planuri simplificate, logic structurate. Personajul — în poziţie şezîndă — se decupează pe un fundal de verde, vibrat de reflexele unui galben volatil, purtînd pe spate o mantie de un roşu garanţă, în inspirat raport complementar cu verdele rochiei, care în unele zone cuprinde dungi şi intensităţi de negru grav. Aspectul stîncos al figurii este susţinut şi de fermitatea angulară a mîinilor şi capului, în armonii de ocru spre brunul teros.

[7] Lucian Blaga, *Hans Eder*, în *Scrieri despre artă*, ed. „Meridiane", Bucureşti, 1970, p. 74.

[8] Eugen Jebeleanu, *Pictorii saşi din Braşov*, în „Rampa", Bucureşti, 8 iunie 1931.

Sobru, solemn, chipul stă cufundat într-o adîncă meditaţie. Aceeaşi monumentalitate şi nobilă demnitate se desprinde şi din portretizările efectuate lui *Tiberiu Brediceanu* (1926), *Oscar Walter Cisek*, *Octavian Goga* (1936), *Paul Richter*, *arh. Albert Schuller* (1924), *Al. O. Teodoreanu* (1936) ş.a.

Dar sobrietatea, meditaţia gravă, elevată, nu sînt singurele atribute ale portretisticii lui Hans Eder. Alteori surprinderea resorturilor intime se efectuează cu o sinceritate crudă, devoratoare, cum o arată şi *Portretul generalului von Sekt* (1917), despre care însuşi personajul recunoaşte: „M-a înfăţişat nesimpatic, foarte asemănător, dar colosal de nesimpatic [...]. Îl găsesc [portretul — n.ns.] strălucit, şi mă găsesc eu însumi nesimpatic"[9]. Aspră, tulburătoare în veridicitatea ei, devine expresia altor chipuri rezolvate cu extraordinară forţă a caracterizării şi pătrunderii psihologice: *Ernst Lissauer* şi *Franz Blay* (1919), *Avocatul Hermann Fraetschkes şi poetul Horvath Heinrich* (1923, acum în patrimoniul Muzeului de artă a Republicii, sub titlul *Dublu portret*). Adevărată culme a măiestriei sale portretistice îl constituie uleiul înfăţişîndu-l pe pictorul *Fritz Kimm* (1925, Muzeul Brukenthal, Sibiu) într-o postură „ciudată"[10]. Mîinile cu degetele mobile, prelungi, sînt de o sugestivitate evocatoare, tratate la fel de atent ca şi chipul, văzut din profil, cu bărbia uşor ridicată şi gura întredeschisă, într-un bizar dialog cu infinitul spaţial spre care-şi îndreaptă scrutător privirea. Cu toată soliditatea şi robusteţea trupului, implantat statuar în spaţiu, primordială este aici mobilitatea interioară, impulsionată de spirit. Cît de exact se pronunţa şi O. W. Cisek, cînd afirma: „Aspectul chipului omenesc e desprins dintr-un întreg de culoare şi culoarea rămîne totuşi învinsă în faţa spiritului. În aceste portrete-se poate încă o dată recunoaşte faptul că tensiunea interioară a crescut cu mult în graniţele formei, ceea ce face ca adîncimile şi grotele tainice ale unui chip omenesc să ne oglindească o sintetizare a soartei"[11].

Pictura lui Hans Eder se întregeşte cu peisaje, dar mai ales cu naturi statice, strecurate ca reflex liric în intimitatea unei existenţe profund implicate în realitatea timpului său,

[9] Hans von Sekt, *Aus meinem Leben, 1866—1917*, Edit. de Hase u. Kochler, Leipzig, 1918, p. 566.
[10] Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 74.
[11] Oscar Walter Cisek, *Cronică* în „Gândirea", Bucureşti, nr. 2, 1926, p. 88.

chiar dacă exteriorizarea trăirilor n-au vizat sau n-au intuit soluţia ieşirii din impas. Atît notaţiile peisagistice din sudul Franţei (*Golf în Franţa de sud*, *Peisaj marin cu cactus*, *Port din sudul Franţei*), cît şi cele de la Balcic (unde a pictat începînd cu anul 1925) sau de la Braşov şi împrejurimi (*Peisaj din Rîşnov* etc.) devin expresia unei discipline interioare, care ordonează sugestiile naturii, convertindu-le în imagini, riguros arhitecturate. Tuşele saturate de culoare conferă formelor soliditate şi forţă, o anume măreţie monumentală. Puternica tectonică a tablourilor în care motivele se implantează viguros şi statornic, refuzînd orice concesie făcută evanescenţei, vibraţiei efemere, recomandă constanţa unei viziuni postimpresioniste, desăvîrşită pe o clară descendenţă cézanniană.

Aceeaşi fermitate a delimitărilor, aceeaşi energică şi sigură definire a formelor în spaţiu, în care fiecare obiect sau aspect cromatic îşi motivează existenţa în orchestraţia unui ansamblu perfect închegat, o întîlnim şi în cadrul naturilor statice. Se observă aici o precipitare a tuşelor, o nervozitate a ductului, creînd suprafeţe intens expresive, cu suprapuneri de tonuri şi interferări, subtil armonizate (*Natură statică cu mere* — 1924, colecţia Muzeului de artă din Braşov, *Natură statică cu plante şi fructe* — 1933, *Floarea soarelui* — 1945, ambele în colecţii particulare Braşov). Iar ca un semn al voinţei de a depăşi convenţiile genului, bazat pe raportul dintre obiecte într-un cadru restrictiv ca atmosferă, fixează natura statică pe un fundal cu deschideri spre peisaj. Printr-o astfel de soluţie spaţiul compoziţional se amplifică, sporind bucuria lecturii, incitată de rafinamentul transpunerii. Obiectele care alcătuiesc naturile statice sînt extrem de consistente, cu nuanţări ce epuizează unui ton întreaga gamă a valenţelor sale expresive (nuanţări provocate de fosforescenţa accentelor luminoase şi murmurul degradeurilor umbrite). În schimb, fundalurile animate de ritmuri arhitectonice (de obicei braşovene) sînt scăldate în lumini şi umbre fremătătoare, învăluind formele cu surdina unui gri-muzical (spre ex. *Natură statică la fereastră* şi *Natură statică cu cartofi şi ceapă* din colecţia Muzeului Brukenthal, Sibiu, *Natură statică cu borcane şi fructe*, colecţie particulară, Braşov ş.a.).

Neîndoielnic, Hans Eder a fost un colorist. Dar nu un colorist al exuberanţelor ce vor să epateze, ci al sunetelor grave, iscate din respiraţia organică a materiei. Solicitată

să exprime esența unui gînd ori tensiunea unui sentiment, culoarea s-a acomodat specificității subiectului. Întotdeauna asociată cu un desen sigur și viguros, s-a manifestat cu prudență, dar și cu fervoare. „A trecut — după cum considera și Lucian Blaga — cu control de sine prin experiența expresionismului"[12]. Faptul că și-a temperat impulsurile constituie mărturia unui efort de adecvare la particularitatea climatului spiritual în care s-a manifestat cea mai mare parte a vieții sale de artist, adică cel românesc. Acest climat încuraja tensiunea, dar excludea angoasa și strigătul.

Creația lui Hans Eder s-a integrat în ambianța mișcării noastre artistice ca un element plin de vitalitate, expresie a unui spirit lucid, participativ la vîltoarea evenimentelor. Reacția convulsivă față de evenimente s-a manifestat ceva mai mult de un deceniu (1914—1927), în rest exteriorizîndu-și freamătul ideatic și afectiv în formulări atent elaborate, cu un nerv care-și asocia adesea ecoul unei amare meditații. Nu s-a voit și nici nu a fost un artist *tribun* ca Aurel Popp. S-a exprimat, însă, mai totdeauna cu rară știință a compunerii și cu un simț coloristic care atinge prețiozitatea, fără ca aceasta să fie urmărită cu premeditare. Virtuțile constructive ale acestei opere n-au rămas fără înrîurire. Ele au influențat nu numai viziunea pictorilor din Brașov și Sibiu, ci pot fi intuite în opera interbelică a lui Nagy Imre, Nicolae Brana ș.a.

[12] Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 75.

EUGEN PASCU — UN ARTIST CU DISPONIBILITĂȚI MULTIPLE

La mai bine de opt decenii de la naștere și trei de la dispariția sa prematură, Eugen Pascu este încă puțin cunoscut. Retrospectiva aniversară din 1973, organizată de Muzeul județean „Maramureș" din Baia Mare, n-a avut decît un ecou local, cu vagi rezonanțe în presa vremii. Din păcate fenomenul nu este singular. Iar în cazul artistului băimărean uitarea este cu atît mai regretabilă cu cît ea trece în anonimat o remarcabilă personalitate artistică din Transilvania, care — după Octavian Smigelschi și Aurel Popp — reprezintă cea de a treia energie plastică românească, puternic ancorată în freamătul modern al artei europene.

Asupra copilăriei și adolescenței planează provizoratul și privațiunile pe care regimul dualismului austro-ungar le putea oferi unei familii de mici funcționari români. Părinții originari din părțile Devei (tatăl era factor poștal la Dobra) se văd nevoiți să-și fixeze domiciliul la Zenta — azi în R. S. F. Jugoslavia. Acolo se naște la 2 august 1895 Eugen. Cursurile școlii elementare și secundare le urmează în orașul natal și la Budapesta. Nu avea decît 17 ani cînd, în urma unei probe de virtuozitate, depășește rigorile cursului de admitere la Școala superioară de artă plastică din capitala Ungariei, la secția de sculptură și grafică. Era în 1912 cînd își începe pregătirea artistică sub îndrumarea lui Ferenczy Károly (1862—1917), Zemplényi Tivadar (1864—1917) și Réti István (1872—1945). Dintre colegi îi amintim pe Szönyi István (1894—1960), Pátzai Pál (n. 1896) și Bernath Aurel (n. 1895), cu care a păstrat excelente relații întreaga viață. Unele amănunte ale bibliografiei sale au putut fi precizate din analiza corespondenței cu acești artiști.

În vara anului 1914 își însoțește profesorii în obișnuitul lor popas băimărean. Atmosfera plină de culoare și freamăt din cadrul „Barbizonului maramureșean" s-a întipărit adînc în

memoria tînărului Pascu, intervenind decisiv în statornicirea sa ulterioară. Reîntors la Budapesta, se alătură acelor spirite „răzvrătite" care promovau o artă eliberată de convenţii, expresie directă a mobilităţii gîndului şi tumultului interior. Student încă şi la numai 20 de ani stîrnise admiraţia profesorilor şi colegilor prin abilitatea cu care finaliza principiile estetice la modă în vremea aceea: convertirea sugestiilor cubiste către o direcţie constructivistă, alături de adeziunea la drama umanităţii, greu încercată de experienţa războiului.

Modestele resurse materiale oferite de familie pentru întreţinere la studii erau consumate adesea pe cărţi, pasiunea lecturii constituind o a doua patimă prin care-şi impresiona contemporanii. Formîndu-şi o vastă cultură, cîştigă simpatia eruditului scriitor, grafician şi pictor Kássak Lájos (1887—1967), animatorul mişcării de avangardă din capitala ungară. Cînd în 4 noiembrie 1915 apare primul număr al revistei „Tett" („Fapta"), dînd semnalul de afirmare a unei arte puternic implicată în pulsul transformator al vremii, Eugen Pascu figurează cu trei reproduceri, semnificative pentru orientarea modernistă a publicaţiei. Participă activ la întrunirile cercului format în jurul revistei, pînă la suprimarea ei de către autorităţi (în 20 aprilie 1916), neliniştite de spiritul internaţionalist pe care îl cultiva. Eugen Pascu nu abdică de la ideea colaborării cu energiile interesate în a sprijini afirmarea unei arte novatoare, cu tot riscul persecuţiei din partea unui regim de mînă forte. În consecinţă, îl întîlnim alături de „Grupul celor opt", care în ianuarie 1917 întemeiază o nouă revistă de avangardă „Ma" („Azi"). Între membrii fondatori se număra şi braşoveanul Johann Mattis-Teutsch (1884—1960), alături de timişoreanul Uitz Béla (1887—1972).

Eugen Pascu debutează la „Salonul oficial" din Budapesta (1916), pentru ca din anul următor să expună la manifestările accentuat avangardiste ale societăţii artistice formate în jurul revistei „Ma", cerc frecventat pînă în 1919. Terminînd în acel an studiile academice, voind să ajute direct şi eficient dezvoltarea artei din Transilvania (unită cu vatra strămoşească), prezintă Consiliului Dirigent de la Sibiu cîteva din proiectele sale de edificare a unor monumente. Cum cerinţele statului unitar român erau multiple, iar posibilităţile materiale insuficiente, date fiind solicitările războiului, nu capătă încurajare imediată. După ce peregrinează prin cîteva oraşe, inclusiv capitala ţării, se stabileşte în cele din urmă la Baia

Mare. În tihna cochetului oraş de pe malurile Săsarului năzuieşte la desăvîrşirea unei opere pe măsura unor înalte idealuri patriotice. Înfăptuirile aveau să ţintească îndeosebi arta statuară, pentru care se iniţiase în cadrul Academiei.

Lucra alternativ la mai multe proiecte, pentru care executa prealabil zeci de schiţe în cărbune sau tuş. După cum ne informaează Raoul Şorban, care l-a cunoscut personal, întreţinînd strînse legături cu artistul băimărean, Eugen Pascu „într-un tumultuos elan romantic a încercat să-şi găsească asociaţi [între notabilităţile timpului, n.ns.] pentru ridicarea unui monument în amintirea strămoşilor daci, monument pe care-l vedea tronînd pe o culme de munţi din jurul Orăştiei. Dar văzînd că aspiraţiile lui nu sînt asimilate de societatea vremii şi-a mărunţit nostalgia stîrnită de temă în seria *Capetelor de daci*, de fapt, toate studii preliminare ale măreţei opere visate"[1].

Concomitent, prin anii 1921—22, imaginează în cîteva schiţe un monument dedicat marelui poet polonez Adam Mieckiewicz. Cîţiva ani mai tîrziu, se entuziasmează la ideea realizării la Cluj a unui monument *Avram Iancu*, personalitate-simbol a luptei pentru emancipare socială şi naţională. Efectuează mai multe machete ecvestre, le prezintă celor cîteva curioase „jurizări" (din ianuarie şi mai 1924, apoi în vara anului 1926). Între cei 15 concurenţi care şi-au prezentat proiectele, figurau nume prestigioase: Cornel Medrea, Aurel Popp sau Romul Ladea. Cum premiul I nu s-a decernat, Eugen Pascu primind premiul al doilea, se vede în imposibilitatea finalizării mult îndrăgitului proiect. Descumpănit, după ani de eforturi inutile, cuprins de furie şi deznădejde, prin 1928 îşi distruge aproape întreaga operă sculpturală, încetînd să mai modeleze după aceea. Au fost sacrificate în acel acces regretabil şi multe lucrări de pictură şi grafică.

Cum desăvîrşirea proiectelor sale sculpturale necesita serioase resurse materiale, pe lîngă activitatea de profesor la liceul „Gheorghe Şincai" din Baia Mare, efectua şi obositoare schiţe de covoare, pe care le plasa diverşilor solicitanţi. Ca semn al preţuirii pentru calitatea creaţiei sale expuse în diverse ocazii, precum şi datorită prestanţei intelectuale de care se bucura este solicitat ca profesor de sculptură la Şcoala de

---

1 Raoul Şorban, *Eugen Pascu*, în „Arta plastică", Bucureşti, nr. 12, decembrie 1965, p. 615.

arte frumoase din Cluj (1925). Acceptă, încîntat de compania unui remarcabil corp profesoral. Sobru şi pedant, depunea interes şi pasiune faţă de obligaţiile didactice. Nu se antrena în discuţii şi companii sterile, preferînd satisfacţia lecturii. Pictorul Aurel Ciupe, care a locuit un timp în aceeaşi cameră cu Pascu ne-a confirmat orizontul vast al culturii sale artistice, fixat pe un profund fundament filologic şi filozofic. Era, însă, o fire extrem de dificilă, nervos pînă la irascibil.

Obişnuit încă de la Budapesta cu practica asocierii cu confraţii de breaslă, încrezător în rezonanţele multiple ale artei, Eugen Pascu răspunde favorabil diverselor solicitări. Mai întîi participă cu şapte lucrări (pictură, sculptură, grafică) la „Salonul ardelean" din 1921, plăcut impresionat de intenţiile organizatorilor: „de a da o icoană a ansamblului vieţii artistice a Ardealului, fără deosebire de naţionalitate şi de a crea la Cluj un centru permanent de manifestări artistice, care să fie şi în sprijinul activării vieţii sociale"[2]. Este prezent în aceeaşi triplă ipostază de sculptor, pictor şi grafician la expoziţiile anuale ale artiştilor băimăreni, deschise în localitate pînă în 1927, cînd începe să simtă acut gustul amar al dezamăgirii: toate proiectele de artă monumentală la care lucrase se dovedesc iluzorii. Din acel an şi pînă în 1930 expune doar lucrări de pictură şi grafică, aşa cum a trimis şi la sinteza expoziţională ardeleană, deschisă la Cluj, în 30 noiembrie 1930, cînd prezintă şase lucrări, majoritatea de grafică.

De fapt, prezentînd cu consecvenţă la diverse manifestări colective lucrări de grafică, Eugen Pascu a contribuit prin expresivitatea limbajului şi diversitatea temelor, împreună cu Aurel Popp, Nagy István, Anastase Demian, Hans Hermann, Julius Podlipny şi Nagy Imre, la afirmarea prestigiului acestei tehnici, care primeşte în cele din urmă statut de recunoaştere şi din partea marelui public, obişnuit îndeosebi cu modalităţile de expresie specifice celorlalte domenii, pînă acum privilegiate — pictura şi sculptura. Afirmaţia are valabilitate, bineînţeles, pentru realitatea artistică din Transilvania; în celelalte provincii româneşti momentul revirimentului grafic este oarecum simultan, alţii fiind însă exponenţii.

Se afla încă în plină tinereţe, copleşit de amploarea proiectelor artistice, la care se adăuga gîndul reluării activităţii

[2] O *grandioasă manifestare artistică*, în „Înfrăţirea", Cluj, 2 februarie 1921, p. 6.

didactice, cînd în noiembrie 1933, în urma unei băi, contractează o pneumonie, care se complică cu o encefalită virotică. Din cauza bolii starea de nervozitate se amplifică, energiile scad şi odată cu ele se restrînge şi sfera preocupărilor artistice. Lucrări viabile a creat pînă prin 1935, deşi mai semnează fructul cîte unei dramatice izbucniri pînă-n 1943, cînd renunţă definitiv la creaţie. Mîna nu mai asculta vocea spiritului. Tremurul convulsiv devenise prea accentuat, iar gestul acuza incoerenţă.

În ultimii cinci ani ai vieţii, a trăit ceasuri de chin şi abandonare în vîrtejul celor mai negre gînduri. S-a stins la Baia Mare, în 5 septembrie 1948, într-o tăcere pe care şi-a dorit-o, eliberîndu-se de dureri. Regretat de cercul artiştilor băimăreni, care i-au apreciat cultura, creaţia şi ţinuta morală, Eugen Pascu trebuie reconsiderat şi fixat în ierarhia valorilor reprezentative ale artei româneşti din perioada interbelică.

Din ansamblul preocupărilor sale artistice atît de fecunde şi diverse, vom analiza mai întîi activitatea de grafician. Cum în creion sau peniţă au fost iniţial concepute cele mai însemnate proiecte, unele fiind transpuse în lut sau culoare, altele rămînînd lucrări grafice independente, o astfel de analiză va permite familiarizarea cu intenţiile programatice ale artistului. Un număr semnificativ de lucrări (cca. 1000) au pătruns în colecţia Muzeului din Baia Mare, şase au fost achiziţionate pentru Galeria naţională, în timpul puterii sovietelor din Ungaria (1918), altele au ajuns — mult mai tîrziu — în patrimoniul Muzeului de artă din Cluj-Napoca, cîteva rămînînd răsfirate prin colecţii particulare.

Primele notaţii au ca dată anul 1911, fiind deci premergătoare admiterii sale la secţia de sculptură şi grafică a Şcolii superioare de artă plastică din Budapesta (1912). Cu inerente stîngăcii de meşteşug aceste notaţii trădează implicarea tînărului Pascu în aspectele existenţei cotidiene, pe care le înregistrează cu vervă satirică sau caldă simpatie (*Portret de băiat*). Cele 85 de lucrări din 1912, păstrate în Muzeul din Baia Mare, relevă sugestiv interesul pentru psihologia personajelor. Chipurile, schiţate cu un realism amar, au comună o meditaţie gravă, reflex al unei triste condiţii sociale. Din cîteva linii nervoase este precizată o fizionomie, brăzdată de cute adînci. Interiorizarea primeşte chiar un freamăt dramatic, dovedind înţelegere compasivă (*Cap de bătrîn*, *Ţăran*).

Asemenea vibrații, semn al unei profunde fraternizări cu drama celor mulți, devin un laitmotiv al schițelor sale viitoare.

Pe măsură ce pătrundea tainele meșteșugului, liniile devin tot mai sigure și suple, definind viguros formele în spațiu. Cele mai multe dintre desene (reprezentînd studii de proporții și mișcare) poartă amprenta unei viziuni sculpturale — și de aici concizia, sobrietatea și uneori asprimea lor. Spre exemplu, în desenul *Sulițașul* (1914) admirăm sugestivitatea liniei care construiește forma și dă direcția mișcării, pentru ca într-o serie de *Nuduri* din anul următor, intenția artistului să se rezume la sublinierea volumelor ample, linia avînd doar rolul de a le circumscrie. Robustețea formelor, construite cu simplitate și nerv este excelent relevată de *Bustul de bărbat*, a cărei punere în pagină amintește de *David*-ul lui Michelangelo. De fapt, o întreagă mapă (nr. 14) cuprindea „exerciții" în spiritul soluțiilor formale utilizate de autorul *Capelei Sixtine*.

Dacă nudurile și portretele (cele din urmă efectuate după colegii de la Academie sau mari personalități) prefigurau — prin sintetismul volumelor — intenția finalizării în sculptură, din 1916 desenele încep să configureze compoziții mai complexe. În locul personajelor singulare, suprafața este animată de forme multiple, într-o strînsă relaționare și interdependență. Unele soluții încercau — după cum o explică și artistul — să transfigureze, prin forța de sugestie a liniei, un univers literar: Shakespeare, Molière, De Coster, Schiller. Alteori imaginile concretizau o fantezie fecundă, ipostaziind situații reale din freamătul umanității sau ecouri ale unor întîmplări mitice.

Atît sub aspect tematic (cu această pendulare între tensiunea unui moment cules din dramatica manifestare a cotidianului și ipostaza simbolică a unei întîmplări mitice), cît și prin soluțiile plastice utilizate (cu acea incisivitate și fervoare a liniei, aspră în promptitudinea ei), Eugen Pascu se afiliază tendințelor expresioniste. Stilistic și ideatic, creația ultimilor ani petrecuți la Budapesta se apropie mult de concepția lui Uitz Béla, cel mai febril exponent al mișcării de avangardă din capitala Ungariei, artist militant, cu vederi larg umaniste.

Cu timpul, simțind fragilitatea și inconsistența ductului linear, Pascu începe să utilizeze tot mai frecvent hașura, punerea în evidență a volumelor efectuîndu-se prin contrastul dintre umbre și lumini. Din ce în ce mai stăpîn pe mijloacele de expresie specifice graficii, prin 1918—1919 trece la folosirea estompei, tehnică ce-i permite obținerea unor efecte picturale, un evocator exemplu constituindu-l *Autoportretul*, în cărbune, din 1919. O privire rece, pătrunzătoare, se strecoară de sub arcadele proeminente, evocînd structura intimă a unui temperament, prin excelență cerebral.

Dintre compozițiile schițate în anii studenției se disting multiple alegorii pe tema dansului și muzicii, cu siluete elegant arcuite, suplețea formelor amintind de factura sinuoasă a stilului 1900. Expresie a evaziunii din tensiunea unor vremuri zbuciumate, aceste teme s-au îmbinat cu unele reacții directe față de racilele ireductibile ale epocii, stigmatizînd, de pildă, hidoșenia forței oarbe. Cea mai desăvîrșită artistic este schița cu *Victimele* (1918), în care duritatea conturelor și febrila interferare a volumelor creează o atmosferă grea, apăsătoare, de un tragism ce evocă prăbușire fizică și morală. Pe de altă parte, seria numeroaselor portrete înfățișînd tipologii umane de o tulburătoare veridicitate, cu stări — de preferință — meditativ-elegiace, devin argument pentru o condiție artistică orientată spre expresia lucidă, conferind gestului semnificație și nu efectul gratuit al facilității contemplative.

Consecința cultivării unei arte aflată sub impulsul unei gîndiri ordonatoare poate fi urmărită și-n cadrul perioadei băimărene, unde Eugen Pascu se sustrage tendințelor prevalent senzoriale ale mediului artistic. Caută compania și se împrietenește durabil cu Alexandru Ziffer, Iosif Klein și frații Férenczy, artiști stăpîniți de convingeri și exigențe moderne, departe de intimismul plein-airist al majorității de-aici. În dorința de a găsi modalități de expresie cît mai cuprinzătoare, se inițiază în cele mai felurite tehnici ale graficii: acvaforte, acvatinta, linogravură, litografie, acuarelă.

În acvaforte realizează cîteva portrete în care gravorul băimărean se impune ca un pătrunzător analist al stărilor sufletești deprimante. Amintim de acel mult reprodus și comentat *Cap de bătrînă*, din colecția Muzeului județean „Maramureș", Baia Mare, totul fiind aici de un copleșitor tragism: fața uscată, cu pomeții proeminenți, ochii adînciți în orbite, privind fără speranță. Gura schițează un rictus amar, de durere înăbușită, ce trădează o profundă traumă sufletească. Virulența transpunerii nu este prin nimic inferioară confesiunii realismului expresionist profesat de Käethe Köllwitz. Dat fiind specificul materialului, în linogravuri inciziile sînt mult mai largi, întîlnirile dintre planuri mai abrupte, formele devenind

acuzat sintetice, cum întîlnim și-n acea scenă încărcată de umor și ingenuitate, intitulată *Poveste*. În fața unor copii înmărmuriți se conturează făptura pitorească a unui artist cu stampele sub braț, povestindu-le cu un surîs mucalit o anume anecdotă. Impresionează aici laconismul notației, preponderența albului conferind imaginii o impresie de seninătate.

Soluții adecvate utilizează și-n litografie, modelînd formele prin alternanța dintre umbre și lumini. Delicata surdină a umbrelor face să se anihileze violența întîlnirilor dintre alb și negru, suprafața fiind invadată de freamătul unor subtile intonații (ex. *Călăreț*, din colecția pictorului Aurel Ciupe, Cluj-Napoca).

Întrucît gravurile solicitau o minuțioasă și atentă elaborare, ele au fost executate în număr sensibil mai restrîns decît notațiile spontane și rapide în creion și tuș. Aici nervul transpunerii păstra o relație mai puternică și directă cu prospețimea trăirii imediate, eternizînd fulgerări ale gîndului, care în absența ductului linear riscă să treacă în anonimat. Impresionat de expresivitatea dramatică a unei *Bocitoare* (1929) îi imortalizează durerea în cîteva variante. Din cîteva linii simple, ferme, sintetice, imaginează un trup vlăguit pînă la devitalizare, mîinile arcuite deasupra capului sugerînd un țipăt, încărcat de disperare și groază. Din același an și într-o factură stilistică similară, ce apelează la un limbaj laconic, epurat de detalii incidentale, apar și cîteva variante avînd ca subiect *Muncitorul*. Silueta prelungă a personajului, fixat pe o fermă și avîntată diagonală, se profilează pe un fundal de uzine. Se poate întrezări aici un elogiu adus luptei proletare, convingerile sale democratice manifestîndu-se încă din vremea cînd activa la revistele de avangardă „Fapta" și „Azi".

Nici atunci cînd lucrează în acuarelă nu se mulțumește cu simpla respirație a concretului. Imaginea se desăvîrșește finalizînd o idee preexistentă gestului artistic. Cel mai adesea această finalizare urmărește înnobilarea prin culoare a unui posibil moment existențial. Transpunerea — apelînd la resursele ilimitate ale inspirației simbolice — ne înfățișează stări specifice repertoriului poetic: exuberanța, visul, puritatea, candoarea, melancolia, fecunditatea etc.

O lucrare caracteristică pentru simbioza fericită dintre măiestria desenatorului și subtilitatea coloristului o constituie acea compoziție cu *Călăreți* (1930), din patrimoniul Muzeului de artă Cluj-Napoca. Pe artist l-a interesat realizarea unui

spațiu insolit în care se integrează un cal și personaje, descinzînd parcă într-o atmosferă feerică de basm. Bizară este și apariția unui bărbat, sprijinit în cîrjă, înaintînd printre motivele pronunțat geometrizate ale unui peisaj, rafinat orchestrat. Intensitatea transpunerii primește într-o compoziție imaginînd o *Maternitate* (1929), o violență dionisiacă, datorită cruditații tonurilor, redate în starea lor pură, cum sesizăm și-n *Uscatul rufelor*. Dar disponibilitățile largi ale coloristului permit o temperare a acordurilor, atingînd într-un *Nud feminin* (fixat în intimitatea unei naturi fruste) frăgezimi și suavități tonitziene.

Cu o înțelegere nu întotdeauna clară a devenirii social-istorice, Eugen Pascu, în momente de cumpănă și deznădejde, a evadat spre zone de inspirație biblică și mitologică. Repetatele creionări ale lui *Morpheus*, amintind parcă un învins ce renunță la luptă și speranță reprezintă un reflex al stărilor depresive de care artistul era adesea stăpînit. În munca perpetuă și zadarnică a *Danaidelor* a găsit similitudine eforturilor umane neîmplinite. A invocat aceste teme (și multe altele, precum *Pilda bunului samaritean*, *Păcatul originar*), pentru că întîlnea aici aspecte de interes general-uman, care se cereau actualizate pentru sensul lor moralizator.

Astfel, într-o scenă *La umbra dolarului* (transpusă în mai multe variante) sînt înfierate unele vicii lumești (aviditatea), formele primind o desfășurare nervoasă, dramatică, manifestare a unei tensiuni apocaliptice. Schițele făcute celor patru evangheliști, constituiau doar pretext pentru întruchiparea unor frecvente trăsături ale umanului, pe care artistul le rezumă astfel: *Petru cel liniștit*, *Ioan gînditorul*, *Marcu cel vioi*, *Pavel cel exaltat*. Admirabila asociere a soluțiilor stilistice diverse într-o compoziție complexă, riguros închegată și echilibrată, este afirmată evocator de scena cu *Culegători de struguri* (pentru care a efectuat zeci de schițe în tuș și creion, transpuse și în gravură). Dansul sinuos al curbelor și contracurbelor, care precizează prin ondulări savant ritmate siluetele în spațiu, îl arată pe Eugen Pascu deplin stăpîn pe problemele de mișcare, ritm și atitudine.

După cum s-a putut observa din succinta trecere în revistă a preocupărilor sale grafice, datorită impresionantei diversități a motivelor de inspirație, formularea stilistică nu este unitară. Dar lipsa de unitate a limbajului a fost determinată, dincolo de amploarea temelor și tehnicilor utilizate și de pendu-

larea imaginației, fascinată în egală măsură de sculptură, pictură și grafică. Astfel, dacă o schiță pentru *Maternitate* (1922) sau un *Autoportret* (creion, 1927) mărturisește prin fermitatea construcției și concizia planurilor pregnanța unei viziuni sculpturale, puternica individualizare a unor fizionomii prin abila dozare a efectelor de umbră-lumină (Goethe, Beethoven, Cirano de Bergerac, Paganini, Alexandru Ziffer — 1922) dezvăluie, în schimb o sensibilitate de pictor. Pe de altă parte, incisivitatea liniei din gravuri, supleţea conturului din schiţele cu animale și nuduri, ori vitalitatea construcției și simțul sintezei din desenele în tuș (reprezentînd *Mineri* sau *Țigănci*) subliniază o vocație de grafician. De reținut, însă, că în pofida diversității soluțiilor transpare, la o analiză atentă a limbajului, afirmarea puternică a unui nerv constructiv și a voinței de spiritualizare a formei.

Asupra creației sculpturale nu ne putem pronunța decît în limita informațiilor cuprinse în presa vremii și a celor cîteva reproduceri, singura lucrare păstrată, accesibilă nouă, fiind un gips, reprezentînd un cap de *Miner*, poate cel care a figurat în expoziția băimărenilor, deschisă la Cluj în primăvara anului 1930. Lucrarea este modelată cu finețe, cu suprafețe line pe care lumina se prefiră discret, punînd în valoare volumele simplificate, fixate într-o statică ce proiectează către interior intensitatea trăirilor. Cu capul ușor plecat, fața fiind invadată de o moale suferință, modelului îi este caracteristică acea expresivitate — în genere — specifică portretisticii lui Eugen Pascu: o durere înăbușită, resemnată.

Dacă ne orientăm după aspectul desenelor ce premerg soluțiilor sculpturale, putem remarca fără dubiu simțul volumelor și stilizărilor funcționale, dar mai ales o pronunțată tendință constructivă. Formele își afirmă din plin robustețea și vitalitatea. Cum finalizarea unor opere la scară monumentală era costisitoare, în lipsa resurselor s-a limitat să creeze în eosebi reliefuri, expuse începînd cu anul 1920 în expozițiile locale ale băimărenilor. După cum preciza un cotidian, „tînărul sculptor al Coloniei" prezenta la expoziția din toamna lui 1921 patru asemenea exemplare[3].

Edificatoare mărturie asupra calității unor astfel de exponate stau și cele două reproduceri apărute în revista „Arta

[3] *Élet a festötelepen (Viața în Colonia de pictură)*, în „Nagybányai Hírlap", Baia Mare, 9 noiembrie 1921.

plastică"[4]. Unul dintre reliefuri reprezintă o *Maternitate* (1923), rezolvată cu o dezinvoltură ce înlătură orice ezitare. Pe un fundal agitat, conceput impresionist, se decupează trupul îngenunchiat al unei mame care-și învăluie protector pruncul. Curba capului plecat continuată în stînga de arcuirea spatelui, se închide în dreapta cu contracurba mîinii stîngi. În interiorul splendidei elipse descrise de sinuozitatea formelor amintite, se înscrie verticala pruncului, cu rotunjimi de o superbă suavitate. Limpezimea suprafețelor în zona cuprinsă de cele două personaje, face ca lumina să se reverse calm asupra formelor, punînd în valoare pregnanța volumelor, ce refuză schematismul aplatizării.

O mai accentuată robustețe și forță degajă celălalt *Relief* (1922), unde contrastul dintre umbre și lumini este mult mai pronunțat. Un cap de bărbat, dispus pe o fermă diagonală, emană o energie păstrată în starea ei potențială, subliniată prin puternica tensionare a cutelor din zona pieptului și gîtului. Măiestria cu care soluționează amănuntele fizionomice, rezolvate cu siguranță și nerv constructiv, echivalează cu cele mai izbutite realizări ale lui Cornel Medrea — un incontestabil maestru al reliefului.

Cînd împrejurările i-au stimulat creația, Eugen Pascu a încercat soluții de o altă factură și proporții. Un prilej l-a constituit șansa edificării unui monument mult veneratului „Crai al moților". Apelăm din nou la informația prof. Raoul Șorban, care afirmă că „în viziunea lui Pascu, *Avram Iancu*, pentru al cărui monument a intreprins cu o scrupuloasă exactitate un studiu aprofundat, istoric și social, e înțeles ca un erou activ, un voinic cu însușiri extraordinare, simbol al victoriilor populare [...]. Asemenea lui *David*, simbol al libertății Florenței, *Avram Iancu* în concepția finală a lui Pascu nu putea avea o altă expresie, decît cea mai firească posibilă, incifrată în formele corpului uman, reprezentat într-o dimensiune aproape mitologică. Și, astfel, și-a imaginat eroul incorporat sobru, arcuit și ritmat, în conturul unui nud, călare — ca și voinicii din povești — nu pe un cal soclu, ci pe calul basmelor noastre, aliat al eroului folcloric"[5].

Nu știm cum a evoluat proiectul lui Adam Mieckiewicz, conceput încă din 1922. Desenele ajutătoare cuprindeau silu-

[4] Raoul Șorban, *op. cit.*, p. 615—616.
[5] *Idem*, p. 616.

era poetului, fixată pe o amplă verticală, iar la bază, pe soclu, fiind transpuse — cu elan romantic — superbe nuduri feminine, ca un simbol al inspirației. În perioada cînd se frămînta cu machetele pentru Avram Iancu (1925—27) a executat și cîteva studii de cai, imaginați în plin avînt, sfîrtecînd spațiul prin dinamismul formelor dezinvolte[6]. O astfel de viziune rupea evident tiparul rigid al soluțiilor convenționale.

Aminteam că, vexat de permanente obstrucții, într-o vreme în care finalizarea unui monument (expresie a unei viziuni individuale și nu efectul unei facile concesii estetice) constituia mai degrabă un fenomen de excepție, Eugen Pascu își sacrifică, într-un acces de revoltă, rodul muncii de un deceniu, renunțînd din 1928 la sculptură. După această dată prioritate vor avea preocupările picturale.

Și pînă în 1928 exersase în ulei, dar mult mai incidental decît în grafică și sculptură. Încă în 1915 făcuse dovada unei reale sensibilități coloristice, dar atunci amănuntul cromatic se fixa pe structura energică a desenului. Un *Portret de femeie* (1915), acum în colecția Muzeului din Baia Mare, este pictat în armonii sobre de galben stins, ocru-brun, fin nuanțat și gri-albăstrui. Tonurile destul de rarefiate, nu stabilesc o relație organică între ele, intensificîndu-se doar în zonele umbrite. Conturele ferme, intervin ca element de coeziune. Aceeași netă depășire a convențiilor exercițiului didactic o relevă și *Autoportretul cu bonetă roșie* (1915), unde sobrietatea tușelor, extrem de dense, subliniază fermitatea caracterului.

Stabilit la Baia Mare, Pascu aplică și în domeniul picturii convingerile sale estetice, situate pe o treaptă evoluată a soluțiilor moderne. *Portretul lui Ziffer* (1921) din colecția Muzeului de artă clujean, conceput numai din pasaje dense de culoare, se afiliază prin vitalitatea acordurilor unei tensiuni expresioniste, iar o *Natură statică* (1923), aparținînd Muzeului maramureșean, se revendică, prin soliditatea formelor, unei viziuni postimpresioniste. Exersarea în spiritul acestei viziuni i-a devenit extrem de familiară, după cum o dovedește abilitatea compunerii formelor, nu numai în natura statică amintită, dar și în *Portretul de bărbat* (1926, păstrat în aceeași colecție). Nervul constructiv al volumelor monumentale amintește de cele mai bune realizări ale brașoveanului Hans Eder, un incontestabil mare portretist.

[6] Informație de la sculptorul băimărean Gheorghe Manu, 1967.

Dar cel mai izbutit portret compozițional realizat de pictorul băimărean îl constituie acea lucrare, desăvîrșită prin anii 1930—32, intitulată *În bucătărie*, pe care o și reproducem în text. Formele se modelează numai prin culoare, cu frăgezimi de ton de o muzicalitate a interferențelor catifelate ce amintesc de pînzele lui Francisc Șirato din momentele sale de fericită izbîndă cromatică, așa cum este și *Femeia în fotoliu*, expusă în Muzeul de artă clujean. Profund meditativă, cu ochii cufundați în adîncul orbitelor, fața degajă o moale suferință, exprimată discret prin surdina unor umbre fremătătoare. Apare din nou acea dispunere a volumelor într-o amplă elipsă, reflex al unei formule compoziționale mult exersată și îndrăgită. Gestica reținută a personajului are firesc și noblețe. Admirabilă este și alternanța dintre umbre și lumini, cu degradeuri subtile, specifice tradiției noastre picturale.

Spirit predispus spre meditație, Pascu s-a autodefinit în cîteva ipostaze portretistice. Atît exemplarul de la Muzeul din Baia Mare (realizat în jurul anului 1930), cît și cel de la Muzeul clujean (1938) au fost transpuse în ambianța unor peisaje, ale căror tonalități proaspete de galben și verde exuberant contrastează cu expresia amară a chipului. Mai dură este dezvăluirea dramei interioare în ipostaza pictată în 1937, într-un interior, în compania unei naturi statice; aici — cu toată pregnanța volumelor — ochii tulburi, fixați parcă în ceață, anunță prin strania lor pîlpîire, procesul unei devitalizări.

Invocată adesea în grafică și sculptură, tematica de inspirație alegorică devine familiară și picturii din ultimii ani ai creației. Cu o astfel de compoziție intenționa să participe la un concurs din Italia. Asupra prezenței sale la acea manifestare internațională, pentru care se pregătea asiduu și prietenul său din Budapesta, Szönyi István, informațiile verbale pe care le-am cules sînt contradictorii. Compoziția de ample dimensiuni, catalogată sub titlul *Încoronarea fecioarei* (1939, achiziționată ulterior de Muzeul din Baia Mare), cuprinde o ritmică interesantă de nuduri sinuoase, pe un fond de verde tonic, mărturisind plimbarea fanteziei în spațiul unui univers poetic în care triumfă impresia de puritate și candoare.

Nu abdică ușor în fața chinurilor provocate de boală. Intențiile se desfășurau pe multiple planuri. În 1939 cerea relații lui Szönyi asupra tehnicii în acvaforte, un an mai

tîrziu îi solicită mulajul după masca lui Ady (în vederea realizării unei sculpturi), pentru ca în 1941 să-şi bucure prietenul cu starea mai bună a sănătăţii, continuîndu-şi „arta cu deplin elan"[7]. Întrucît grafica trăda nesiguranţa mîinii, ultimele lucrări efectuate în anii 1942—43 sînt realizate în pictură. Două dintre ele, *Panoramă la Baia Mare* şi *Poligonul din Arad*, au fost prezentate în cadrul expoziţiei organizată în toamna anului 1943 în Cluj, la pavilionul de pictură din parcul oraşului.

Bogăţia imaginativă şi originalitatea demersului său creator au fost sesizate încă din timpul vieţii artistului, după cum o dovedeşte simpatia spiritelor din cercul avangardei maghiare care-i solicită şi încurajează colaborarea în perioada 1915—1919. Ajuns la Baia Mare, în 1919, se desprinde — împreună cu Ziffer, Szolnay, Klein, Jandi — de practica facilă şi concesivă a majorităţii celor care voiau să transforme centrul artistic într-un „Barbizon maramureşean", pentru care natura „era subiect şi profesor suveran"[8]. Spiritul neliniştit al căutării, soluţiile formale întotdeauna purtătoare de tensiuni şi deschideri spre noi orizonturi ale reprezentării şi cunoaşterii, au frapat dintr-un început pe comentatorii operei sale, într-o cronică din 1923 afirmîndu-se edificator: „Spiritul novator al lui Pascu nu are margini. Ştiinţa desenului şi rafinamentul sensibilităţii sale îi prezic neîntîrziat un viitor plin de prestanţă"[9].

Puternic individualizat şi modern, mult detaşat de atmosfera în care activa, îl consideră şi criticul cotidianului clujean „Patria", observîndu-l în expoziţia băimărenilor la Cluj, din primăvara anului 1930: „Un artist care n-are aproape nimic comun cu felul de a vedea al pictorilor de la Baia Mare este Eugen Pascu, un suflet neliniştit şi suferind. Sunt valoroase imaginile lui expresioniste. Ideea este determinată de culori, care au un curs şi nuanţare fină, sugestivă: ex. *Pietate*, *Madona*, *Călăreţul*. Pascu are şi o sculptură, un îndurerat *Cap de miner*"[10]. Şi exemplele pot fi mult sporite.

Aportul personalităţii lui Eugen Pascu în ansamblul mişcării transilvănene a fost precizat încă din 1942 de către Valentin Raus, într-o privire sintetizatoare: „Pentru ca pictura ardeleană să atingă maturitatea ajunsă de muzică, era necesară o răsturnare a unei concepţii existente despre finalitatea operei de artă şi de crearea unui mediu înţelegător. Între cei care au contribuit la această schimbare trebuie să-l amintim în primul rînd pe pictorul Smigelschi, apoi pe Alexandru Popp, Eugen Pascu şi Aurel Popp"[11]. Iată de ce readucerea în actualitate a artistului reprezintă un fapt de cultură nu numai motivat, ci şi indispensabil în definirea conturului real al plasticii transilvane interbelice.

[7] Corespondenţa dintre Eugen Pascu şi Szönyi István a fost publicată de Muradin Jenö, *Levelek egy művészbarátságról (Scrisori despre prietenia unui artist)*, în „Utunk", Cluj, 11 decembrie 1971.

[8] Lucian Blaga, *O şcoală de arte frumoase*, în „Adevărul literar şi artistic", Bucureşti, 6 decembrie 1925.

[9] Kriszán P. Pál, *Tavaszi tárlat és iparművészeti kiállitás (Expoziţia de primăvară şi de artizanat)*, în „Nagybányai Hírlap", Baia Mare, 26 februarie 1923.

[10] Constantin Stoicănescu, *Expoziţia pictorilor de la Baia Mare*, în „Patria", Cluj, 18 aprilie 1930.

[11] Valentin Raus, *Emil Cornea*, colecţia „Artiştilor români din Transilvania de Nord", Cluj, 1942, p. 3.

FERVOARE LIRICĂ LA ALEXANDRU SZOLNAY

Nu există inițiativă sau eveniment plastic semnificativ, afirmat în spațiul intracarpatic în perioada interbelică, în care să nu fie implicat — între marii animatori — și Alexandru Szolnay. Sociabil și generos, a militat cu fervoare pentru înfăptuirea progresului artistic, prin asocierea tuturor energiilor transilvane. De aceea, a fost îndrăgit, fără reticențe, în egală măsură de toate naționalitățile conlocuitoare, devenind adevărat simbol de altruism și noblețe, de rar și profund umanism.

A avut parte — asemenea lui Aurel Popp sau Alexandru Ziffer — de o copilărie întunecată. Dar avatarurile unei vieți încărcate de amar și dureri, s-au sedimentat pe un fundament psihic extrem de echilibrat, capabil de a tempera și struni impulsurile unei revolte care s-a consumat întotdeauna în străfundurile ființei. S-a născut la 4 noiembrie 1893 la Cluj, ca al treilea copil al unui funcționar feroviar. Curînd rămîne orfan de ambii părinți — mama îi decedează în 1897, iar tatăl cinci ani mai tîrziu. Începe școala elementară la gimnaziul săsesc din Sighișoara, continuînd-o la Cluj, apoi la Sibiu (aici în cadrul orfelinatului, în intervalul 1904—1909) și iarăși la Cluj, luîndu-și bacalaureatul în 1912. După un semestru în care e înscris la Institutul Politehnic din Budapesta (1912—13), trece la Institutul pedagogic de artă plastică, în calitate de elev extraordinar. În anul școlar 1913/1914 frecventează normal atelierele Institutului, pe care se vede nevoit a-l întrerupe din cauza războiului.

Este înrolat încă din primele zile și ia parte directă la ostilități (fiind adesea în prima linie a frontului). În 1917 cade prizonier la italieni, petrecînd doi ani de captivitate în cetatea Monte Cassino. În timpul liber desenează asiduu pe cărți poștale militare. Se estimează la peste o mie numărul cărților poștale astfel împodobite, două ajungînd în patrimoniul Muzeului de artă din Cluj-Napoca (*Curte interioară,*

Soldați la fereastră). Contractînd un TBC pulmonar este trimis acasă. Internîndu-se la sanatoriul „Cosmuța" din Cluj, este tratat cu atenție de dr. Liviu Pop și ca urmare se întremează, revenindu-i și dorința ardentă a perfectării sale artistice.

Expune trei lucrări (*Fabrica de piele, Clădiri, Studii*) la „Salonul artei ardelene" (Cluj, 1921), iar în toamnă pleacă la Baia Mare, solicitînd îndrumarea lui Ioan Thorma. Invitat de Réti (care-i apreciază talentul, urmărindu-l cum lucra în vara anului 1922 în cadrul școlii băimărene), Alexandru Szolnay se înscrie la Institutul de arte frumoase din Budapesta. Dar dificultățile materiale îl obligă să-și întrerupă după un semestru studiile, rezumîndu-se la practica exercițiilor efectuate după model sau natură, sub corectura lui Thorma. Urmărește atent și rămîne profund marcat de pictura evoluată a lui Ziffer, cu care întreține bune relații. Tot la Baia Mare reîntîlnește în vara anului 1924 pe Nagy Imre. La invitația acestuia peregrinează în anul 1925 prin depresiunea Ciucului, însoțiți de un alt mare artist transilvănean, Nagy István.

Revine la Cluj (1925), unde începe seria acelor expresive studii anatomice — după cadavre — transpuse în pastel. Căsătorindu-se în februarie 1926 cu o funcționară P.T.T., rămîne la Baia Mare pînă în octombrie 1927, cînd se stabilește pentru un timp mai îndelungat la Cluj. Prin cele trei expoziții personale organizate la Cluj (1923), Oradea (1924) și Arad (1927) se impune statornic atenției publice, devenind membru al „Asociației științelor sociale" (Cluj, 1927). Îl preocupă gîndul instituirii unei societăți (sindicat) a artiștilor plastici, pentru ca după doi ani să fie alături de Alexandru Popp, Ács Ferenc (1896—1949), Catul Bogdan, Anastase Demian, Romul Ladea, Nicolae Ringler, Walter Wiedmann și Emil Cornea (1898—1969) în intenția de a pregăti un „Salon plastic clujean", cu periodicitate anuală. Încearcă și o diversificare a manifestărilor expoziționale, asociindu-se cu cîțiva artiști (primăvara anului 1929) într-o expoziție de pictură, sculptură, mobilă și textile. După o documentare în cadrul uzinei „Industria sîrmei" din Cîmpia Turzii, cu o parte din lucrările finalizate (valorificînd schițele cu scene de muncă) participă la expoziția „Munca și arta" (Cluj, octombrie 1929).

Voind să asigure posibilitatea „unei munci artistice prin limitarea concurenţei neloiale a amatorilor şi nepricepuţilor, lămurirea şi educaţia justă a publicului şi presei prin organizarea de expoziţii în mod regulat şi de calitate“[1], întemeiază împreună cu Kós Károly (1883—1978) societatea „Barabás Miklós Céh“. Societatea ia fiinţă prin asocierea a nouă artişti minoritari, din diverse centre artistice ale ţării: bănăţenii Julius Podlipny, Ferdinand Gallas (1893—1949) şi Varga Adalbert (1900—1936), băimărenii Hugo Mund (n. 1892) şi David Jandi (1893—1944), orădeanul Udvardy Géza (1877—1961) şi Nagy Imre (stabilit din 1924 la Jigodin, o suburbie a oraşului Miercurea Ciuc) şi, bineînţeles, cei doi iniţiatori — Szolnay şi Kós. Opt dintre membri (cu excepţia lui Hugo Mund) inaugurează asociaţia, prin deschiderea unei expoziţii (23 martie 1930, la Cluj), convinşi că ei reprezintă în Ardeal „progresul, modernul şi tinereţea“[2], hotărîţi „să cîştige noi membri, artişti ardeleni [...], cu tendinţe progresiste asemănătoare“[3].

Sprijină, de asemenea, ideea deschiderii unui „Salon al artei ardelene“, figurînd împreună cu Aurel Ciupe, Catul Bogdan şi Kós Károly între organizatorii „Expoziţiei artiştilor ardeleni“ (Cluj, 1930). Înfruntă cu stoicism dificultăţile[4], convins de necesitatea întăririi solidarităţii dintre artiştii diverselor naţionalităţi, pentru că aşa cum afirma şi profesorul Ion Breazu cu ocazia evenimentului „niciun domeniu nu este mai potrivit pentru această apropiere ca cel cultural şi nicio ramură a culturii nu este atît de aducătoare de scop ca arta plastică“[5]. A expus într-o sală cu Ciupe, Demian, Bogdan, Ziffer, Cornea, Pascu, impunîndu-se între personalităţile artistice ale vremii. Cronicarul ziarului „Patria“ îl considera, alături de Nagy Imre, Ferdinand Gallas şi Mattis-Teutsch,

[1] J. a., *Barabás Miklós Céh alakult amely egyelöre kilenc erdélyi müvészet tömöritett (A fost fondată cu nouă artişti ardeleni breasla „Barabás Miklós“)*, în „Keleti Ujság“, Cluj, 22 martie 1930.

[2] *A Barabás Miklós Céh ünnepélyes megnytása (Deschiderea festivă a breaslei „Barabás Miklós“)*, în „Keleti Ujsag“, Cluj, 26 martie 1930.

[3] Vezi nota 1.

[4] T [Thury] Zs [Zsuzsa], *Románok, szászok, magyarok ragyozó együttesben volnulnak fel az Erdélyi képzömüvészek kiállitásán (Români, saşi, maghiari, într-o strălucită comuniune se perindă în „Expoziţia artiştilor ardeleni“)*, în „Ellenzék“, Cluj, 30 noiembrie 1930.

[5] Ion Breazu, *O sărbătoare artistică şi semnificaţiile ei*, în „Patria“, Cluj, 2 decembrie 1930.

printre „cei mai valoroşi reprezentanţi ai artei minoritare moderne“[6].

Pentru atitudinea sa, animată de un larg spirit democratic şi umanist, era mult îndrăgit şi respectat în epocă. Aducem ca mărturie faptul că atunci cînd tinerii profesori ai Şcolii de arte frumoase din Cluj (Bogdan, Ciupe, Demian şi Ladea) deschid o expoziţie de grup (14—28 mai 1933) îi invită şi pe cei care gravitau în cercul lor intim: Emil Cornea, Alexandru Szolnay, Eugen Szervátiusz şi Walter Wiedmann. Frumoasele sentimente de care Szolnay era pătruns ne sînt dezvăluite de Ion Vlasiu în romanul său autobiografic *Drum spre oameni*. Tînărul sculptor îşi aduce aminte cu emoţie „de acest maestru, ca şi de toţi ceilalţi artişti sau neartişti pe care i-am cunoscut atunci [cu ocazia unei expoziţii Vlasiu la Cluj, n.ns.], ca despre un început de viaţă. Sentimentul că erau oameni care veneau spre mine cu prietenie, înclinaţi să mă considere la unison cu ei, împărtăşindu-mi gînduri şi aspiraţii, care semănau cu ale mele, mă ajuta să-mi găsesc echilibrul şi vigoarea de a întîmpina viitorul cu încredere“. Cu ocazia acelui dialog, împărtăşindu-şi gîndurile şi aspiraţiile, Szolnay afirmase: „între noi nu trebuie să fie şovinism. Noi lucrăm pentru întreaga omenire. Să ajutăm sufletul şi conştiinţa oamenilor să fie mai drepte şi generoase. Nu te supăra Vlasiule, trebuie să fii om! Omul face arta din iubire şi simţire. Arta nu e un joc de cărţi, să facem glumă din ea şi răutate“. Constatînd „bunătatea caldă şi gravă ce-i învăluia cuvintele“ lui Szolnay, îl asemăna cu directorul Alexandru Popp[7].

Mutarea Şcolii de arte frumoase la Timişoara (septembrie 1933) îl mîhneşte profund, odată cu ea plecînd şi profesorii, acei buni prieteni care l-au ajutat enorm să-şi clarifice viziunea şi stilul. Szolnay va căuta să suplinească golul provocat prin înfiinţarea — împreună cu sculptorul Szervátiusz a unei şcoli libere de pictură şi sculptură. Iniţiativa se finalizează în toamna anului 1933, atelierul fiind instalat la mansarda tipografiei „Minerva“, pînă nu demult sediul Intreprinderii Poligrafice din Cluj-Napoca, de pe strada Brassai. După un an şcoala renunţă la secţia de sculptură mutîndu-şi şi sediul pe

[6] Constantin Stoicănescu, *Expoziţia artiştilor plastici ardeleni*, în „Patria“, Cluj, 4 decembrie 1930.

[7] Ion Vlasiu, *Drum spre oameni*, ed. „Minerva“, Bucureşti, vol. II, p. 118—119.

strada Doja, nr. 2. Desființată în 1935 din cauza deficitului financiar (la care s-a ajuns întrucît Szolnay nu pretindea recompensă din partea celor lipsiți de mijloace), școala liberă își prelungește totuși existența în anul următor — într-o formulă nouă — prin asocierea cu Demian și Raoul Șorban (n. 1912).

Convins de eficiența acestui efort generos de a iniția tinere talente (de pe atunci deja destui artiști contemporani îl recunoșteau drept maestru[8]), Szolnay afirma într-una din scrisorile adresate lui Aurel Ciupe: „Noi cel mult vom cădea pe cîmpul bătăliilor, cu cinste și onoare, dacă aceasta poate să ne consoleze. Dar faptul că astăzi în Transilvania se pictează de o sută de ori mai bine decît cu douăzeci de ani în urmă, rămîne recolta pe care o putem secera, rezultatul străduaniilor noastre"[9].

Față de publicațiile maghiare din Cluj care popularizau materiale cu tendințe socialiste („Tribün", „Mai nö", „Keleti Ujság", „Ellenzék") manifestă o deosebită simpatie, oferindu-le ilustrații în perioada 1935—37, pînă la plecarea sa la Aiud (mai 1937). După un an se va muta la Sighișoara (unde rămîne pînă în 1940), face apoi un scurt popas la Cristur, revenind definitiv la Cluj (1941). Toate aceste peregrinări sînt determinate de detașările din serviciul soției, al cărei salariu constituia sursa cea mai sigură de venit. Deși departe de capitala Ardealului, nu este evitat de inițiatorii celor două sinteze de artă ardeleană, organizate în 1937 și 1938 la Budapesta, pentru ca în decembrie 1939 să cunoască un adevărat triumf — moral și material — cu ocazia expoziției deschisă în sălile Prefecturii din Cluj, împreună cu Eugen Szervátiusz. Presa română și maghiară își exprima fără rezerve entuziasmul, considerîndu-l „unul dintre cei mai mari pictori ai Ardealului"[10].

În timpul războiului devine fermentul unor inițiative care urmăreau crearea unui climat de destindere și înseninare, prin limbajul universal al artei. Ocupă funcția de secretar al asociației „Barabás Miklós Céh" (reorganizată în 1941), apoi

[8] Între apreciații săi discipoli se numără pictorii Balázs Péter și Raoul Șorban.

[9] Expediată din Aiud, la 2 februarie 1938, scrisoarea se păstrează în arhiva familiei Aurel Ciupe, Cluj-Napoca.

[10] Miron Radu Paraschivescu, *Un zugrav al Sighișoarei*, în „Timpul" București, 6 ianuarie 1940.

custode al „Pavilionului artelor" la Cluj (1943), primind și atelier în incinta clădirii din parcul orașului. Conduce școala liberă de pictură a municipiului Cluj, deschisă în atelierul de la etajul „Pavilionului de patinaj". Se numără printre principalii organizatori ai expoziției de pictură și arhitectură, deschisă în cadrul serbărilor „Săptămînile artei clujene". Cu acea ocazie i se conferă premiul pentru artă plastică „Matei Corvin". Continuă relațiile de simpatie și colaborare cu pictorii români din Cluj, facilitîndu-le unele achiziții (lui Cornea și Șorban).

După Eliberare, în contextul prefacerilor sociale larg democratice la care aderă cu entuziasm, concepe frontispiciul ziarului „Világosság" („Lumina"), proaspăt înființat, publică numeroase ilustrații în revista „Utunk" („Drum nou") (1946—1949), ilustrează cartea lui Méliusz József *Sors és jelkép* (*Destin și simbol* — 1946). Îl întîlnim alături de Emil Cornea între inițiatorii primului „Sindicat al artiștilor, scriitorilor și ziariștilor" din Cluj (1945), precum și între principalii animatori ai ideii de înființare a unui Institut de artă plastică. Salută cu sinceră satisfacție finalizarea acestui frumos deziderat (1948), dar din motive de sănătate nu se poate alătura corpului profesoral, deși a fost solicitat.

Desfășoară, de asemenea, o bogată activitate expozițională, fiind prezent la toate manifestările de grup sau colective organizate la Cluj, expunînd și peste hotare (Budapesta, 1947). Figurează și la prima „Expoziție de portrete a muncitorilor evidențiați", Cluj (1949). Deși vlăguit de boală, pictează din răsputeri, voind să participe la efortul general de educație — prin artă — a maselor. Că era profund convins de funcția modelatoare a artei autentice asupra personalității umane, stau mărturie gîndurile pe care le împărtășește public, în paginile revistei clujene „Utunk": „Drumul înțelegerii imaginii trece prin ochi, care observă linii, forme, culori. Așadar, vederea trebuie educată. Pe ce cale? Să-l trimiți [pe vizitator, n.ns.] la tablouri bune [...], în muzee, expoziții, ajungînd la o stare de intimitate a lecturii, ca și cu o carte [...]. Limbajul este internațional". Întrebîndu-se asupra conținutului artei, asupra specificității muncii artistice, răspunsul nu i se părea dificil: „Conținutul artei îl constituie tot ce este uman. Toate sentimentele umane sălășluiesc în fiecare, de la dragoste la revoluție, dar numai artistul este în măsură să le

exprime". Cum? Identificîndu-se cu cei cărora se adresează. Tablouri cu finalitate socială nu pot crea decît cei capabili să stabilească „o comuniune sufletească". Dar grija pentru o artă cu profunde semnificaţii ideatice exclude concesia soluţiilor simpliste, ilustrative, pe care o indicau unii critici. Concluzia fermă la care ajungea Szolnay, invocîndu-l pe Petöfi, era că arta nu trebuie să înfăţişeze neapărat muncitorul sau mulţimea, „ci să se adreseze muncitorului, mulţimii"[11]. Aşadar, se postula păstrarea funcţiei sociale, dar fără sacrificarea celei estetice.

Astfel de convingeri, prefigurînd o artă purtătoare de semnificaţii capabile să înnobileze existenţa celor mulţi, l-au stăpînit pînă în ultima clipă a vieţii. S-a stins la 14 aprilie 1950 în atelierul din Cluj, în care a trăit imobilizat de boală, asemenea lui Luchian, ani de-a rîndul. Era însă permanent vizitat, căutat cu ardoare de cei cu sufletul curat, dornici să afle un îndemn, un sfat bun. A fost un om şi un artist rar, evocat cu emoţie pentru că a slujit pilduitor nobilul ideal al înţelegerii, ajutorării şi colaborării interumane.

Prezenţa sa stăruie puternic în memoria timpurilor de astăzi, fapt dovedit nu numai de cele două expoziţii retrospective organizate de Muzeul de artă din Cluj (1958 şi 1971, itinerate şi în alte oraşe) sau de documentata monografie apărută la editura „Kriterion", în 1974[12], ci şi de integrarea permanentă a picturii sale în importante manifestări plastice, alături de consemnările elogioase din presă, cu ocazia diverselor momente aniversare.

Afirmarea individualităţii picturii lui Alexandru Szolnay s-a efectuat nu fără dificultăţi, dată fiind lipsa de continuitate a iniţierii sale. Ezitările începutului sînt cauzate şi de limitele instrucţiei băimărene, Thorma şi Réti fiind adepţii unor principii nu chiar îndepărtate de convenţiile normelor academice — desen corect, valori tonale în strictă concordanţă cu sugestiile naturii etc. Prezent în expoziţiile băimărene, cum este şi cea din primăvara anului 1923, lucrările lui trădau lipsa de coeziune a imaginii „care nu se închega într-un tot

[11] Szolnay Sándor, *A képzömüvészetról (Despre arta plastică)*, în „Utunk", Cluj, 8 mai 1948.

[12] E. Szabó Ilona, *Szolnay Sándor*, ed. „Kriterion", Bucureşti, 1974, cu 40 repr. alb negru şi color, text 124 pagini.

unitar"[13]. Educat într-o atmosferă plein-air-istă, încearcă timid să dea cîmp liber forţei sale imaginative. Caută să se sustragă soluţiei naturaliste, atît de îndrăgită în mediul băimărean, încercînd să stilizeze. Exersînd mult în pastel ajunge la o catifelare a tonurilor, separate prin trăsături lineare, care grupează şi ordonează ritmica formelor în spaţiu.

Finalitatea decorativă a stilizărilor se desprinde clar din peisajele anilor 1921—24, perspectiva constituind atît rezultatul cadenţelor geometrice, cît şi cromatice. Cel mai revelator exemplu îl constituie acel *Peisaj cu floarea soarelui*, cu corole aplatizate de galben în prim-plan, proiectate pe un fundal alcătuit din etajarea a trei registre de culoare unitară: două de verde diferenţiat şi ultimul un gri-albăstrui la cer.

Aceeaşi armonizare — cu subtile nuanţări de verde mătăsos — utilizează şi atunci cînd desăvîrşeşte notaţiile efectuate în contact cu peisajele din depresiunea Ciucului. Szolnay preferă muzicalitatea tonului surdinizat, nu violenţa contrastului. Într-un *Peisaj din Şumuleu* (1925, colecţie particulară Cluj-Napoca), gruparea maselor cunoaşte aceeaşi succesiune spre înălţime, ocrul pajiştei şi brunul roşcat al acoperişurilor fiind destul de ponderate, încît se impune dominator respiraţia unui verde proaspăt.

Posibilitatea de a efectua studii după cadavre la Clinica Medicală din Cluj (1925) îi oferă şansa de a-şi perfecta desenul şi a încerca acorduri de o dificultate aparte. Ocrul tumefiat al epidermei, cu treceri spre verdele livid, provoacă o subtilizare a paletei. Realizate în pastel (peste 100 de lucrări) aceste exerciţii l-au ajutat să-şi clarifice limbajul, ajungînd să opereze cu o mare economie de mijloace.

Popasul băimărean din anii 1926—27 adaugă creaţiei sale cîteva lucrări de excepţie, situîndu-l între coloriştii vremii. Analizînd *Vedere din fereastră* (1926 — acum expusă în Muzeul de artă clujean) sau *Peisaj din Baia Mare* (1927 — Galeria de artă a Muzeului din Oradea) se remarcă preferinţa pentru armoniile stinse de ocru, verde cald cu reflexe gălbui şi albastru cu treceri spre violet. Definite numai prin culoare, formele îşi afirmă puternic volumetria, primind o desfăşurare ritmică, sugerînd un calm odihnitor, în acord cu vibraţia

[13] Kriszán P. Pál, *Tavaszi tárlat és iparmüvészeti kiállitás (Expoziţia de primăvară şi artizanat)*, în „Nagybányai Hírlap", Baia Mare, 26 februarie 1923.

patriarhală a pitorescului oraș din nordul țării. Perspectiva mai amplă dintr-o *Vedere din Baia Mare* (1927, achiziționată de Muzeul orădean) permite pictorului gruparea motivelor în registre orizontale, reliefate prin alternanța dominantelor cromatice: ocru și albastru transparent în prim-plan, verde dens, alburi volatile și roșu garanță în planul al doilea (precizînd structuri arhitectonice compacte, viguros geometrizate) și albastru violaceu la fundal (sugerînd munții și cerul).

Deși în perioada băimăreană predomină gamele reci — cu acorduri sobre de verde, albastru-violet și ocru stins, Szolnay insistă cu simfonizarea tonurilor, încît suprafața pictată capătă o vibrație de o discretă nuanță lirică. O *Primăvară la Baia Mare* (1927 expusă în Muzeul clujean) prefigura prin mobilitatea tușelor intenția de a depăși statica formelor, supunînd-o unei viziuni postimpresioniste. Sugestia construcției cézanniene convenea unui temperament echilibrat, potrivnic exceselor.

Evoluția stilistică prefigurată de *Primăvara băimăreană* avea să fie accentuată odată cu schimbarea de către artist a climatului existențial. Stabilit la Cluj, în 1927, Szolnay cunoaște creația profesorilor Școlii de arte frumoase — Catul Bogdan, Aurel Ciupe, Anastase Demian. Cu firea sa caldă, sociabilă, cîștigă simpatia acestora, întregindu-și cultura de specialitate cu date privind modernitatea soluțiilor formale, pe care tinerii profesori le cunoșteau din prelungitul lor popas parizian. Față de perioada băimăreană — destul de fertilă — în primii ani ai șederii la Cluj realizează puține lucrări. Era un semn de meditație, de cumpănire. Un *Pod în construcție* (1929) și o *Stradă din Cluj* (1930) relevă accentuarea funcției constructive și a intensității cromatice, lumina mai puternică provocînd o împrospătare a paletei.

La „Expoziția artiștilor ardeleni" de la sfîrșitul anului 1930, Alexandru Szolnay face surpriza de a expune cinci portrete (gen pe care nu-l cultivase în mod deosebit). Două dintre ele (*Gáal Gábor* — colecția familiei și *Kibedi Sándor* — Muzeul din Oradea) atrăgeau atenția prin forța caracterizării psihologice. *Gáal Gábor* apare cu chipul transfigurat de pasiunea lecturii, nervozitatea accentelor de umbră-lumină sugerînd mobilitatea spiritului. Celălalt portret cunoaște o deosebită soliditate a formelor, determinată de vigoarea desenului și consistența tonurilor. Ocrul extrem de pictural al mîinilor și fizionomiei, cu reflexe verzui și unele cute de brun, sugerează acea capacitate rară, proprie pictorului, de a spiritualiza materia. Armoniile cunosc raporturi de o pronunțată expresivitate, proiectînd bustul masiv (de brun, cu reflexe de violet) pe un ecran de galben și verde volatil, iar către margine dungi de roșu-violaceu care vitalizează suprafața.

Reacțiile presei punctează semnificația momentului în creația pictorului clujean. Aurel Ciupe îl fixa între „reprezentanții moderni ai picturii maghiare"[14], iar Domokos Olajos, recunoscîndu-l „ca unul dintre realizatorii sufletești ai expoziției", îl considera „un pictor în continuă dezvoltare"[15]. Precizări interesante asupra stilului întîlnim inserate într-un comentariu din „Patria": „Spre deosebire de Nagy Imre, a cărei valorație coloristică e mai mult în gamă majoră, Szolnay se exprimă într-o gamă minoră și e mai fin. La Szolnay e de remarcat comunicativitatea culorilor și faptul că expresia culorilor contribuie mult la redarea caracterului celui portretat. Arta lui e dualul produs al unui proces optic și altul psihic; lumina și culorile și-au egalat impresiile asupra sufletului și asupra retinei"[16].

Preocupările portretistice, concentrate în intervalul 1930—1934, însumează și alte realizări din care se desprinde efortul stilizărilor, în scopul potențării datelor de caracter (*Maria Neumann* — 1930, *Pista Bacsi* — 1933 sau portretele scriitorilor *Tamási Aron* — 1932 și Kováts József — 1934, ultimul expus în Muzeul de artă din Cluj-Napoca). Conturele angulare și tonalitatea ușor maladivă a epidermei (un ocru teros), fixează aceste fizionomii în sfera unor stări depresive. Pe aceste chipuri pictorul a întipărit, după cum constata și poetul Octavian Șireagu, „spiritul epocii, precum: Europa suferindă [...], multiplele flagele și criza acută ce chinuie azi întreaga omenire"[17].

Asprimea vremurilor, stîrnind nesiguranță și neliniște, s-a reflectat și în aspectul propriei fizionomii. Un *Autoportret cu tichie* (1932, Muzeul de artă clujean), cu fruntea brăzdată de cute adînci, evocă o frămîntare de un verism tulburător.

---

[14] Aurel Ciupe, *Expoziția artiștilor ardeleni*, în „Societatea de mîine", Cluj, 1—15 decembrie 1930.

[15] Jos (Domokos Olajos), *Erdélyi képzömüvészek kiállitása (Expoziția artiștilor ardeleni)*, în „Keleti Ujság", Cluj, 5 decembrie 1930.

[16] Constantin Stoicănescu, *idem*.

[17] Octavian Șireagu, *Pictorul Alexandru Szolnay*, în „Adevărul literar și artistic", București, 28 aprilie 1935.

Intr-o altă ipostază din același an (aflată într-o colecție particulară) înnourarea gîndului nu mai este așa de pronunțată, fundalul animat de galbenul scînteietor al unei naturi statice, sugerînd resurse sufletești de o cu totul altă factură.

Dacă vom cerceta atent peisajele și naturile statice pictate după 1930, vom constata o înseninare a paletei, ajungînd la predominarea gamelor calde. Așadar, Szolnay a părăsit tonalitatea depresivă din portrete, căutînd să exalte valorile pozitive ale vieții. Asemenea lui Luchian (a cărui operă a cunoscut-o și admirat-o în acea splendidă sinteză de artă românească — „Pinacoteca Virgil Cioflec", devenită accesibilă publicului din 1933), chinuit de o boală progresivă, Szolnay a reușit să-și reprime suferința. Exteriorizîndu-se a apelat la valențele expresive ale unor tonalități solare. Lumina primește o pondere sporită în economia imaginii, suprafețele devenind tot mai dinamice, mai vibrante. De la sobrietatea atmosferei pe care o degajau lucrările băimărene, lucrările din jurul anului 1935 sînt pline de prospețime, iradiind exuberanță și plenitudine (*Natură statică cu fructe* — 1933, *Peisaj citadin* — 1934, *Natură statică cu lalele* — 1935, *Peisaj cu vii* — 1936, *Alee cu copaci desfrunziți* — 1936 ș.a.). Pensulația devine mai liberă, mai nervoasă, substanța crudă a tonului pur realizînd o atmosferă de o remarcabilă forță lirică. Szolnay cultivă un lirism tonic, diafan, însorit, de un cuceritor optimism.

O nouă schimbare de mediu îl determină să-și adecveze paleta la tonalitatea specifică locului. Cei trei ani petrecuți la Aiud și Sighișoara (1937—1940), două orașe cu o configurație urbană și o cromatică ademenitoare pentru orice pictor, i-au solicitat din plin disponibilitățile coloristice. Pictează, sub vraja patinei medievale, dar nu se mulțumește cu pitorescul de suprafață, efemer. Simte și pătrunde tainele acelui climat, redîndu-i în sinteze cromatice rezonanțele particulare, cu acea muzicalitate polifonică a culorii care-i era proprie (*Stradă din Aiud* — 1937, *Castani în curtea cetății Aiud* — 1938, *Turnul orologiului la Sighișoara* — 1938, *Natură statică cu clopoței* — 1938, colecția Muzeului Brukenthal din Sibiu, *Spre cetate, toamna*, 1938, *Spre cetate, primăvara* — 1939, Muzeul de artă Cluj-Napoca, *Platanul înzăpezit* — 1940 etc.).

Cele 50 de pînze realizate la Aiud și Sighișoara alcătuiesc materialul pentru o expoziție organizată cu Szervátiusz la Cluj (decembrie 1939). A fost cea mai sugestivă manifestare

din timpul vieții artistului, care l-a impus definitiv între valorile reprezentative ale artei din Transilvania. M. R. Paraschivescu publică în ziarul bucureștean de mare tiraj „Timpul", un articol sensibil, afirmînd: „Acest artist [...] cu inima fierbinte și culori de aburealâ [...] a cules din aburul zării și oglinda apelor, din smaltul florilor și cruda lor înfiorare, duhul cel mai subțire, mai limpede și negrăit [...]. Marea virtute a acestui artist este de a fi el însuși pretutindeni, în emoția crudă ca aromele [...]. Un om de 50 de ani care iscodește și se bucură de roadele soarelui și ale pămîntului, ale cerului și ale apelor, ca un copil. Ăsta e Szolnay, unul dintre cei mai mari pictori ai Ardealului; mare deopotrivă a Țării românești"[18].

După 1940, pe linia unei permanente nuanțări a limbajului, ajunge la o euforie coloristică reprezentată prin tușe de o frenezie extraordinară. Accentuează ponderea stingerilor tonale, multe pînze fiind pictate cu 1—2 culori, cărora li se epuizează întreaga gamă a nuanțării. Suprafața devine simfonică, rafinamentul degradeurilor creează iluzia unei adieri, cu rezonanțe de-o puritate cristalină. Impresia de evanescență devine preponderentă. Doar verticalele unor pomi sau lujerii florilor, dispuse ritmic, opresc completa imaterializare a suprafeței. Prin grafismul lor suplu și incisiv, aceste elemente se opun transformării imaginii într-un simplu joc de vibrații. Sensibilitatea poetică a pictorului atinge culmi ale intonației de un sintetism în care se intuiește discret și prezența unei forțe ce se opune absolutizării impulsului senzorial. De aceea transfigurarea realității se oprește în pragul abstractizării, obținînd sugestive echivalențe plastice pentru anume momente naturale sau stări afective (*Livadă înflorită* — 1941, *Soare de toamnă* — 1941, *Crini roșii* — 1944, *Zi de vară* — 1946, *După ploaie* — 1947, *Primăvară timpurie* — 1950 ș.a.).

Cu ocazia expoziției retrospective organizate de Muzeul de artă din Cluj-Napoca în 1971, au fost identificate 152 de lucrări create în intervalul 1940—1950. Cu toată aproximația cifrei, comparînd-o cu expresia numerică a etapei anterioare, observăm că în ultimul deceniu a fost finalizată mai mult de jumătate din operă. Nu era vorba de manifestarea unei simple virtuozități (rigoarea și exigența pictorului erau atribute de toți recunoscute), cît mai degrabă voința de a rotunji seria

[18] M. R. Paraschivescu, *idem.*

împlinirilor unei existenţe care a stat tot timpul — din cauza bolii — sub semnul echivocului. O voinţă care aminteşte nu numai de Andreescu şi Luchian, ci şi de Abgar Baltazar (1880—1909), Sabin Popp (1896—1928), Tasso Marchini şi mulţi alţii, stinşi la vîrste premature, dar lăsînd mărturie opere durabile în timp.

Care sînt semnele acestei durabilităţi? Le-a rezumat cu subtilitate încă din 1936 V. Beneş, în consideraţii care-şi păstrează şi astăzi valabilitatea: „În plastica ardeleană pictorul Szolnay formează o personalitate izolată. Nu se încadrează în niciun rînd, nu-l poţi grupa în nicio castă. E strein de Baia Mare, de Budapesta sau de Bucureşti [...]. Nu-i nici revoluţionar şi nici tradiţional. Este în inima lucrurilor [...]. Un tablou de Szolnay este o sinteză a vieţii culorilor din lume. Este principiul cromaticii esterne şi universale“[19].

Deşi întrucîtva sentenţios, comentariul lui V. Beneş impune atenţiei o puternică individualitate artistică, ale cărei intonaţii — nu lipsite de similitudini şi înrîuriri — exprimă valenţele de universalitate ale oricărei creaţii sensibile la vibraţiile spirituale ale epocii şi climatului în care s-a plămădit, edificată însă — în esenţă — sub impulsurile propriei trăiri.

[19] V. Beneş, *Expoziţii de artă plastică. Alexandru Szolnay*, în „Pagini literare“, Turda, 15 ianuarie 1936, p. 58—59.

Capitolul III

SUB SEMNUL UNOR ÎNRÎURIRI DIVERSE

PICTURA LUI PERICLE CAPIDAN — COMPONENTĂ INTEGRATĂ REALITĂŢII PLASTICE CLUJENE

Surse biografice lacunare şi contradictorii aruncă o lumină incertă asupra începuturilor vieţii şi activităţii pictorului Pericle Capidan. Din actele ce se păstrează în arhiva familiei, apare frecvent ca dată a naşterii 9 martie 1869, iar ca loc — Prilep, în Macedonia. Dar cînd îşi socotea anii, adăuga unul în plus, motiv pentru care retrospectiva organizată la Cluj, cu ocazia vîrstei de nonagenar, a avut loc în primăvara anului 1958 şi nu 1959. Confuzia asupra datei de naştere sporeşte după lectura unei scrisori din 6 noiembrie 1963, cînd o cunoştinţă din Bucureşti îşi exprima bucuria de a-l fi văzut pe artist la televizor. De eveniment a fost „impresionat şi înduioşat [...] şi colegul Dvs. din prima serie de 17 elevi ai liceului din Bitolia, Mantu Baliu (învăţător), care vă depăşeşte vîrsta cu cîteva luni, întrucît a împlinit astă vară 97 de ani"[1]. Dacă socotim după această informaţie, anul naşterii reiese 1866.

Solicitînd o explicaţie membrilor familiei asupra acestor inadvertenţe, răspunsul a fost că artistul „s-a întinerit voit" pentru a scăpa de incorporările frecvente care se efectuau în acele vremuri atît de agitate pentru Peninsula Balcanică. Doi din cei şapte copii ai unei modeste familii de mic meseriaş, tatăl „meşterind haine turceşti, viu colorate şi ornate cu fireturi"[2], Pericle şi Teodor (viitorul mare filolog, membru al Academiei Române) au ajuns personalităţi de incontestabilă notorietate în cîmpul artei şi culturii. Înzestraţii fii ai meşterului Capidan au fost ajutaţi să-şi desăvîrşească educaţia de „Societatea macedo-română", care le acordă bursă pentru

[1] Scrisoare expediată de Iuţa Cristache din Bucureşti; 6 noiembrie 1963, arhiva familiei Capidan, Cluj-Napoca.

[2] Ion Arcaş, *Dialoguri cu Pericle Capidan*, în „Tribuna", Cluj, 9 iunie 1966.

studii academice la Bucureşti. Pericle, moştenind de la iscusitul croitor „pasiunea culorilor", avea să îmbrăţişeze calea artelor.

Păşeşte pragul Şcolii de arte frumoase din Bucureşti în toamna anului 1887, fiind îndrumat la început de Theodor Aman (1831—1891). Între colegi figurau Ştefan Luchian (1868—1916), Ion Bălănescu (n. 1855), Ipolit Strîmbu[lescu] (1871—1934). În anii ultimi a beneficiat de corectura lui G. Tattarescu (1820—1894) şi G. D. Mirea (1852—1934), absolvind Şcoala — cu rezultate excelente — în 1893. În arhiva familiei se păstrează numeroase distincţii, acordate la sfîrşitul anilor de studii, care probează succesele înregistrate în spiritul rigorii normelor academice.

Elev aplicat şi sensibil la sfatul maeştrilor s-a dovedit şi în timpul studiilor la München şi Paris. În capitala bavareză ajunge în toamna anului 1893, prin intervenţia lui V. A. Urechia (preşedintele „Societăţii macedo-române") pe lîngă Tache Ionescu, ministrul Instrucţiunii Publice. Iniţial, intenţia ministrului era de a-l trimite „profesor la fraţii mei din Macedonia", dar a cedat în faţa voinţei tînărului Capidan de a-şi lărgi orizontul cunoaşterii, dorind „ca pe lîngă profesorat să lucrez ca pictor, pictînd obiceiurile aromânilor, viaţa lor, costumele lor, poziţiile pitoreşti de acolo, atît de frumoase şi atîtea alte lucrări care de care mai interesante, mai ales că sînt singurul român macedonean înscris la Şcoala de arte frumoase"[3]. În primul an petrecut la Academia de arte frumoase din München a beneficiat de îndrumarea profesorului Nic. Gysis (un grec care simpatiza mult studenţii români), clarificîndu-şi problemele de desen. Restul timpului l-a consumat în atelierul profesorului Karl Maar, insistînd (pînă în toamna anului 1897) asupra problemelor legate de culoare.

Înainte de a expira cei patru ani ai bursei acordate pentru Academia münchenează, pleacă din proprie iniţiativă la Paris, „unde mă purta vie dorinţa să cunosc şi să studiez de aproape picturile în original ale marilor pictori francezi moderni"[4]. În luna noiembrie 1897, reuşind la concurs, este primit în atelierul cunoscutului portretist de la Academia naţională de arte frumoase, Leon Bonnat (1833—1922). Cu experienţa

[3] Pericle Capidan, *Autobiografie*, în „Anuarul liceului G. Bariţiu", Cluj, 1934, p. 6—7.

[4] *Ibidem*.

celor zece ani de studii şi sub atenta îndrumare a maestrului francez, Capidan execută în ulei un portret al scriitorului Patriciu Demetrescu (cel mai bun amic din perioada studiilor pariziene) pe care-l trimite la „Salonul oficial". Lucrarea este primită, reprodusă în „L'art français" şi elogios comentată în presă. Acest material documentar îl trimite sprijinitorilor săi în ţară, la cei vechi adăugîndu-se acum Spiru Haret, noul ministru al Instrucţiunii Publice, care-i acordă o bursă de trei ani, aşa cum îi sugerase Bonnat pe o carte de vizită[5]. A expus permanent la „Salonul oficial", ultima dată în 1901, prezentînd o amplă compoziţie *Calvarul*, pentru care a primit menţiune onorabilă, la fel ca Toulouse-Lautrec (1864—1901).

Odată încheiată perioada studiilor — timp în care-şi făurise o frumoasă cultură de specialitate — este trimis în toamna anului 1901 de ministerul Instrucţiunii Publice „maestru de caligrafie şi desen" la „Şcoala comercială română" din Salonic. Aici va profesa pînă în 1919, cînd optează pentru catedra de desen, vacantă la liceul „George Barițiu" din Cluj.

Pe vremea cînd se iniţia la München şi Paris se aflau la studii şi alţi bursieri români, unii frecventînd aceleaşi ateliere — precum Kimon Loghi (1873—1952), Ipolit Strîmbu sau Ştefan Popescu (1872—1948). Cu primii doi leagă o strînsă prietenie, cultivată pe întreg parcursul vieţii. Cunoscînd tristele realităţi artistice româneşti — datorate dezinteresului cercurilor oficiale — tinerii bursieri (luînd exemplul artiştilor străini) se frămîntă, discută aprins, caută o soluţie care să le faciliteze afirmarea cînd se vor întoarce în ţară. Cu firea sa energică, plină de dinamism, Pericle Capidan este unul dintre înflăcăraţii animatori ai ideii de constituire în ţară a „Asociaţiei", pe baza principiului „Buni artişti, buni camarazi!". Dar împrejurările decid să nu poată fi alături de K. Loghi, I. Strîmbu, G. Petraşcu (1972—1949), Şt. Popescu şi Fr. Storck (1872—1942), care întorşi în ţară se asociază cu Ştefan Luchian, A. G. Verona (1868—1946), N. Vermont (1866—1932), C. Artachino (1871—1954), N. Grant şi O. Späethe (1875—1944), punînd bazele societăţii „Tinerimea artistică", în 3 decembrie 1901, la Bucureşti. Aşa cum reiese dintr-o evocare prilejuită de o ocazie aniversară (împlinirea a 25 de ani de existenţă), „mişcarea Tinerimii a pornit spontan, din sentimentul cel mai binevoitor şi sincer, din

[5] *Ibidem.*

arzătoarea dorinţă de a fi de folos ţării, de a contribui din răsputeri şi pe toate căile la dezvoltarea artelor româneşti prin organizarea de expoziţii locale, prin reprezentarea demnă a ţării noastre la expoziţiile din străinătate (cum s-a întîmplat în expoziţia internaţională de la Atena, 1903 şi cea de la München, 1906), ca şi atragerea marilor artişti străini la expoziţiile de la Bucureşti"[6].

Aflat la Salonic, Capidan abia din 1905 începe să expună la manifestările anuale ale Societăţii, devenind membru asociat. Această calitate (care însemna dreptul de a expune o lucrare fără jurizare, restul urmînd să primească încuviinţarea unei comisii de selecţie) o păstrează pînă în 1933, cînd este trecut între membrii societari, cu libertatea de a expune mai multe lucrări, fără prealabilă jurizare. A păstrat relaţia cu „Tinerimea artistică" (patronată de Kimon Loghi, statornicul ei preşedinte, secundat îndeaproape de Strîmbu, Artachino, Verona şi Vermont) pînă la desfiinţarea ei (în 1947), deşi n-a expus decît pînă în 1940. A fost o relaţie care explică şi motivează consecvenţa opţiunilor sale estetice pentru convingerile unei mişcări dominată de influenţa grigoresciană şi spiritul stilului 1900.

Prezenţa sa la Salonic a încurajat comunitatea românească din Cruşeva să-i avanseze un contract (24 iulie 1904) pentru realizarea unui număr de 57 de icoane — de diferite dimensiuni — pentru biserica din localitate. Era vorba de decorarea în primul rînd a iconostasului, cîteva fiind destinate spaţiului interior: „trei pentru bolţi, de 3×3 m şi încă 5 icoane 80×40"[7]. Pînă la sfîrşitul anului 1904 au fost realizate o parte din icoanele mişcătoare, restul în anul următor. Nu cunoaştem dacă a finalizat şi lucrările în frescă.

Atent faţă de evenimentele din ţară, participă la expoziţia jubiliară din 1906 de la Bucureşti, fiind distins cu medalia de aur (cu plachetă), iar Ministerul Cultelor şi Instrucţiunii îi achiziţionează pentru pinacoteca statutului *Cap de bătrîn*.

După încheierea primului război mondial, regimul nesigur al românilor din sudul Peninsulei Balcanice îl determină să

[6] George Murnu, *Prefaţă* la catalogul *Tinerimea artistică*, Bucureşti, 1926, p. 8.

[7] *Contract* cu comunitatea românească din Cruşeva, 24 iulie 1904, arhiva fam. Capidan, Cluj-Napoca.

emigreze, stabilindu-se la Cluj. Pe lîngă catedra de la liceul „G. Barițiu" (unde profesează pînă la pensionare, în 1934), este solicitat din lipsă de cadre să predea și la liceul de aplicație din cadrul Seminarului Pedagogic Universitar, din 1923. Cînd în 1937 se desparte și de catedra de la Seminar primește o caldă scrisoare de mulțumire din partea conducerii, apreciindu-se că întreaga durată a funcționării sale a dat „seriilor de elevi și candidați care v-au avut profesor putința de a-și forța gustul frumosului, întregindu-și educația prin dezvoltarea acestui simț"[8]. Cele afirmate în adresă ne-au fost nouă confirmate de reputatul muzicolog clujean Romeo Ghircoiașiu, care s-a numărat printre elevii săi preferați. Dar bogata sa activitate didactică se completează cu cea desfășurată în cadrul Școlii de arte frumoase din Cluj, în perioada 1926—1933. Aici, a insistat pentru practica lucrului temeinic, lipsit de cochetăria cu „ismele" moderniste, atît de efemere.

Paralel cu activitatea didactică se ocupă atent și de desăvîrșirea unei opere artistice, fiind cel mai prolific pictor din Clujul interbelic. Anual deschidea ample expoziții, mai întîi la „Pavilionul" din parcul orașului (unde își avea atelierul), apoi în sala de sticlă a Prefecturii. Expunea un număr impresionant de lucrări, oscilînd între 75—100 de tablouri, devenite norme de referință pentru un anume *gust public*. A participat, de asemenea, la rarele manifestări colective, găzduite de capitala Ardealului, cum a fost „Salonul" din 1921, cel din 1930 și expoziția aniversară, prilejuită de împlinirea a două decenii de la Unire (Cluj, 1939).

Evenimentele triste ale anului 1940, care au culminat cu dictatul mîrșav de la Viena (30 august) îl determină să se refugieze la Mediaș (pînă în 1942) și după aceea la Sighișoara (pînă în 1947). Pictează cu aceeași patimă, continuînd seria expozițiilor anuale. Trecînd prin Sighișoara „orașul turnulețelor gotice și al orologiilor medievale", cunoscutul muzicolog George Sbârcea îl întîlnește pe fostul profesor de la liceul „G. Barițiu", părîndu-i-se că „nu s-a schimbat prea mult. Ochii îi lucesc tot așa de vioi, iscoditori, neastîmpărați, mîinile-i mici și frumoase descriu aceleași arabescuri delicate în văzduh cînd vorbește despre casa lui, pictura lui, același mers mărunt, săltat, pe tocuri de domnișoară, îl poartă printre

[8] *Adresa* nr. 759/15 decembrie 1937 a Seminarului Pedagogic Universitar din Cluj, arhiva fam. Capidan, Cluj-Napoca.

clădiri și oameni [...]. Atelierul lui e plin de pînze noi, de schițe și încercări, de mari compoziții care evocă scene pitorești din Macedonia, care ni le-a dăruit nouă, să însuflețească timp de două decenii arta plastică ardeleană cu munca-i ordonată, meticuloasă, clasică". La sfîrșit, autorul articolului se întreba cu durere cîți dintre cititori îl cunosc pe artist. Și tot el răspunde: „Puțini, foarte puțini! Și e păcat. Pentru că este un meșter al luminii: un întîrziat romantic în acest veac tulbure și realist"[9].

Reîntors la Cluj în toamna anului 1947, expune la manifestările colective organizate în orașul de pe Someș (pînă-n 1960), în 1958 deschizînd o sugestivă expoziție retrospectivă (cuprinzînd 120 lucrări de pictură). Încă înainte de acest eveniment înștiințase autoritățile locale asupra inițiativei de a dona o parte din lucrări. Pentru perfectarea intenției, alcătuiește în 1960 o serie de memorii în care-și exprima ferm dorința „de a lăsa posterității și oamenilor muncii din orașul Cluj valoroase lucrări de artă-pictură [...], donînd 120—150 bucăți în scopul de a organiza un muzeu memorial care să poarte numele meu, în apartamentul proprietatea mea, compus din patru camere și dependințe [...], din strada Dacia, nr. 4"[10]. În schimbul ofertei, pretindea un apartament similar cu cel pe care îl dona. Din rațiuni nouă necunoscute, intenția nu s-a putut finaliza, lucrările mai valoroase fiind răspîndite prin diferite colecții particulare, doar opt dintre ele fiind achiziționate mult mai tîrziu (1968) de Muzeul de artă din Cluj-Napoca.

În vara anului 1966, cu cîteva luni înaintea stingerii din viață (survenită la 25 octombrie) un inspirat gazetar clujean l-a antrenat pe venerabilul artist la nostalgice aduceri aminte. Răspunsurile — de o mare limpezime a gîndului — erau stăpînite de un obsesiv *sentiment gri:* „gri — pentru ceea ce n-am putut face în viață; gri — după oamenii veacului trecut; gri — după lumină și culori". Pe acei oameni care-i stăruiau în memorie (Aman, Tattarescu, G. D. Mirea) îi considera „generoși [...], încăpățînați căutători ai adevărului vieții, umaniști plini de năzuințe și hărnicie. Generațiile tinere

[9] George Sbârcea, *Moș Pericle,* în „Curentul", București, 27 noiembrie 1943.

[10] Pericle Capidan, *Memoriu* către secția de învățămînt și cultură a Sfatului Popular, oraș Cluj, 18 august 1960, copie în arhiva fam. Capidan, Cluj-Napoca.

le datorează evlavie. Dacă e adevărat că sentimentele pot fi cultivate și substanțializate, apoi oamenii din amintirile mele au făcut-o cu toată convingerea, învingînd dificultăți de neînchipuit"[11]. Un astfel de om generos, modelator de conștiințe curate și lucide, a fost și Pericle Capidan.

Opera, plămădită cu sensibilitate și dezinvoltură timp de șapte decenii (în ultimii zece ani n-a pictat, întrucît nu mai distingea culorile), cuprinde mai bine de două mii de uleiuri și sute de schițe în creion, tuș, acuarelă și pastel. Fără a fi marcată de accentuate diferențieri stilistice, creația poate fi divizată în două etape, determinate de schimbarea climatului. Limita dintre cele două perioade nu se leagă direct de o dată, dar poate fi sesizată în primii ani de după 1919, cînd se stabilește la Cluj.

Asupra lucrărilor de început nu vom insista în mod deosebit, ele fiind simple și corecte exerciții, adaptate programului academic. Așa este și un *Autoportret* în ulei, pictat la München (colecția familiei), profilat pe un fundal neutru, cu fizionomia invadată de reverberația unor reflexe de roșu, care animă straturile consistente ale ocrului. Privirea ageră, vioaie, sugerează parcă mobilitatea stăpînită a unui spirit frînat în organica exuberanță a temperamentului. Tot ponderat, păstrat în limitele canoanelor mult exersate, respectate încă, era și *Portretul lui Patriciu Demetrescu*, expus la „Salonul oficial" de la Paris (1898). Presa franceză considera că o asemenea lucrare „face cinste artistului care, foarte tînăr încă, a cucerit deja un loc printre bunii interpreți ai umanului. Acesta este Pericle Capidan [...]. El și-a luat îndrăzneala de a privi natura cu propriii săi ochi, cu toată sinceritatea, cu toată emoția. De aceea portretul este interesant, cu atît mai mult cu cît fizionomia lui Demetrescu nu este deloc banală și că artistul i-a subliniat spiritul, caracterul senin și fin. Adăugăm că acest portret al scriitorului de artă, al amatorului bine cunoscut, este de o pătrunzătoare asemănare"[12]. Către sfîrșitul perioadei pariziene se ambiționează să trateze un subiect mai dificil, căutînd o soluție originală pentru tema *Calvarului*. Din nou critica de specialitate consemnează, între reușitele „Salonului" din 1901, lucrarea sa: „... printre diferitele reprezentări ale morții lui Isus, una singură oferă oarecare originalitate, prin faptul că lumina strălucitoare coboară de pe cruce asupra grupului sfintelor femei. Autorul P. Capidan este elevul maestrului Bonnat"[13].

Calvarul, compoziție amplă, considerată și de artist „primul meu pas în artă", achiziționată de Ministerul Instrucțiunii pentru Pinacoteca statului român, a fost multiplicată în perioada interbelică în mai multe variante. Soluția formală a rămas aceeași: imaginea este străbătută de o fermă diagonală în galben vibrant, ce făcea relație între cele două siluete monumentale din dreapta jos (redate în pete sintetice de alb, roșu și negru) și Isus crucificat. Personajele se proiectau într-un spațiu nocturn, cu dominante de albastru dens, animate de străfulgerările unui roșu vinețiu la orizont. Nervozitatea unor tușe anunța vivacitatea unui spirit ce încerca să se elibereze de obsesia clarobscurului. Următoarea compoziție, *Înmormîntare la turci* (1903) și ea încercată în mai multe ipostaze, marchează un pas important către individualitatea stilului, mizînd pe contrastul dintre soliditatea unor forme redate în pete întunecate și respirația volatilă a fundalului, cu interferențe vibrante de galben și roșu.

Dar eliberarea de tirania maeștrilor s-a efectuat și în celelalte genuri treptat, fără salturi fortuite. Soliditatea culturii sale plastice este dovedită de amplul *Portret compozițional* al mamei (1902, acum în patrimoniul Muzeului de artă din Cluj-Napoca), de portretul *Prof. Apostol Mărgărit* (donat în 1904 liceului din Bitolia) sau *Autoportretul* din 1904 (colecția familiei), unde admirăm siguranța și fermitatea desenului, alături de subtilitatea unor stingeri tonale, de ocruri spre brunuri mătăsoase în zona epidermei. La distanță de cîțiva ani rezolvă diferențiat stilistic și *Portretul soției*, cu armonii de o severă sobrietate în uleiul din 1898, pentru ca în acuarela din 1902 chipul să apară înnobilat de o vibrație lirică și destins într-un surîs discret, de cea mai autentică factură secesionistă. În schimb, un *Portret al soției* pictat în primii ani ai veacului, se înscrie între lucrările de excepție ale epocii, egalînd cele mai bune realizări ale genului, semnate de G. Petrașcu sau Eustațiu Stoenescu. Fundalul nu mai este monoton-neutru, ci cuprinde vibrații simfonice de griuri, pe

[11] Ion Arcaș. *op. cit.*

[12] *Les Salons de 1898. Salon des artistes français*, în „L'art français", 30 aprilie 1898, Paris.

[13] *Les Salons de 1901. Salon des artistes français*, în „L'art français", 1 iunie 1901, Paris.

care se decupează silueta monumentală a personajului. Aici nu desenul, ci culoarea precizează și definește logica formei, de o surprinzătoare vitalitate. Costumația în pete dense, prelungi, de albastru spre negru transparent, separate de alburi, pune în valoare delicatețea armoniilor calde de la mînă, mînerul fotoliului și mai ales capul cu prețiozități de ocru-portocaliu și brun, rafinat orchestrate.

Reținute, ponderate, sînt și acordurile din peisajele de început, din jurul anului 1900 — o pensulație măruntă, gradînd atent nuanțele de verde, ocru și brun matizat (*Izvorul* — 1900, *Peisaj din Salonic*). Dar transpunerea pur naturalistă a peisajului nu-l satisface îndelung, încercînd în imaginea cu *Vapoare și bărci la mal* (1903) să organizeze spațiul prin succesiuni ritmice de planuri. Pasta consistentă, așternută în tușe nervoase, prelungi, care creează reliefuri și simfonizări prin juxtapunerea tonurilor, conferă motivelor soliditate și eleganță. Se constată o tensiune a expresiei prin acele alcătuiri de tușe ample, cînd orizontale, cînd puternic arcuite. Din păcate fundalul — de un albastru stins, unitar — nu se ridică la nivelul vitalității prim-planului și centrului compozițional.

În sfera unui accentuat naturalism se păstrează și naturile statice ale începutului, cum este și acel tablou cu *Struguri* (1902), cu frăgezimi de ton, în infinite nuanțe, ce se prefiră asupra motivelor transparente.

Din momentul prezentării de lucrări în cadrul manifestărilor „Tinerimii artistice" (1905), Pericle Capidan începe să-și afirme tot mai puternic opțiunile stilistice: în portretistică — o împletire de verism academic și idilism sămănătorist, în nuduri și scenele de interior — decorativitate și senzualism secesionist, iar în peisaje — un lirism aflat la incidența dintre naturalism și vibrația sugestiilor postimpresioniste. Prin urmare o manifestare a unor preferințe multiple care erau în ton cu creația eterogenă a majorității confraților expozanți. C. Artachino, L. Basarab, A. G. Verona, N. Vermont, Al. Satmari, K. Loghi, I. Strîmbu îi erau apropiați ca modalitate de expresie. „Elevi și adepți ai școlilor apusene — după cum bine sesizase și George Murnu — ei nu veneau cu un nou principiu fundamental de artă și de tehnică și nici măcar cu o comunitate de vedere [...]. Artistul din țară care a avut o înrîurire mai efectivă și statornică asupra lor a fost Nicolae Grigorescu [...]. I-a ajutat să se clarifice, să se emancipeze cît mai mult de sub influențele streine, căci i-a îndreptat spre cel mai bun izvor de inspirație a unui artist român, spre mediul și realitățile noastre, spre tot ce este caracteristic și specific țării și neamului nostru"[15].

Dat fiind particularitatea climatului în care artistul își desfășura existența cotidiană, pictura sa va fi invadată în această primă perioadă a creației de scene orientale, la care se adăugau unele portrete sau aspecte din viața românilor macedoneni. Incandescența soarelui sudic și-a impus amprenta asupra intensității registrului cromatic, alcătuit din puternice contraste (*Mama pe balcon* — 1906, *Peisaj din Salonic* — 1908, colecția Muzeului de artă Cluj-Napoca, *Romîncă din Salonic*, *Scenă orientală*, *Țărancă din Macedonia*, *Bazar* ș.a.). Deși cele mai multe din lucrări au o prospețime specifică transpunerilor în plein-air, pictorul nu renunță la funcția modelatoare a umbrelor. Ele sînt însă permanent transparente, nu opace, potențînd expresivitatea tonalităților învecinate, scăldate în lumini exuberante. Încep să-i fie caracteristice un anume gen de alb-prăfos, un ocru patinat și portocaliu ardent, desfășurate pe ample suprafețe, precum și umbre volatile de brun spre violet (un evocator exemplu îl constituie *Peisajul din Salonic* din colecția Muzeului clujean). Culoarea capătă funcție primordială în compunerea imaginii, alcătuită din tușe nervoase, prelungi, adesea suprapuse și în relief. De aceea motivelor li se conferă o impresie de statică monumentală, de forme statornice ce se opun senzației efemere. Aducem ca argument încă o pînză din colecția Muzeului clujean, *Portret de fată*, ale cărei forme modelate numai din culoare își impun volumetria și soliditatea, o anume mobilitate putînd fi surprinsă doar în seninul privirii. Influența viziunii grigoresciene este de netăgăduit, mărturisită de acea frapantă luminozitate a chipului.

Dar Pericle Capidan, asemenea multora dintre confrații amintiți, a avut și momente cînd cuprins de stări euforice a depășit echilibrul armonic, plutind în beatitudinea senzației. Temperament ardent, s-a lăsat furat de frenezia gestului, concepînd — îndeosebi în peisaje — o serie de imagini cu o dezinvoltură dionisiacă. Astfel de imagini se cantonează în sfera limitativă a pitorescului ostentativ. Fiind doar efect, fără

[14] Ion Arcaș, *op. cit.*
[15] George Murnu, *op. cit.*

semnificaţie (lipsindu-i încărcătura ideatică şi afectivă), asemenea exerciţii plasau expresia în planul unei minime finalităţi estetice.

O bună parte din lucrările create la Salonic au fost transferate la Cluj, cu prilejul stabilirii în oraşul de pe Someş, în 1919. Pînă la acomodarea cu specificitatea noului climat, se va prezenta publicului cu produsele inspiraţiei sale orientale. Din 1920 începe seria expoziţiilor sale anuale la Cluj. După o scurtă prezentare a datelor biografice mai semnificative, cronica din „Patria" remarca printre reuşite: „*Capul de expresie*, un studiu adînc de psihologie sufletească, *În aşteptare* de un colorit rembrandtian, redînd foarte bine momentul psihologic [...]. *În grădină*, *Crizanteme*, care deşi plasat în penumbră, nu împiedică de a se reliefa printr-un puternic colorit armonios. Trecînd la tablourile orientale, adevărata specialitate a lui Capidan [...], avem de remarcat *Dansul*, cu o variaţie de colorit, *Lîngă foc*, o fetiţă albaneză în costumul ei naţional; se remarcă printr-un profil fin *Fetiţele*, tipuri de romînce macedonence, scăldate de lumina caldă a soarelui oriental"[16]. Se amintea şi compoziţia cu *Refugiaţi turci*.

Cu aceeaşi tematică se prezintă şi la „Salonul ardelean" din 1921, impunîndu-se între valorile deosebite ale manifestării, alături de Aurel Popp, Elena Popea, Ernst Tibor ş.a. „P. Capidan din Cluj e de asemenea un remarcabil talent. Ne dă o serie de lucrări din care reiese toată amploarea unui suflet cald şi plin de însuşiri artistice. Tabloul *Cap de expresie* e o pînză superbă. Rar se vede atîta dulceaţă într-un chip omenesc îmbătrînit; figura redată e o mamă bună, zîmbitoare, duioasă, culorile sînt calde, senine, fără niciun artificiu [...]. *Fructul oprit* e o pînză simbolică de proporţii însemnate, reprezentînd o femeie [...] svîrcolindu-se într-un decor oriental. *Evrei din Salonic*, *Fetiţă albaneză*, *Evreică din Salonic* sînt pînze frumoase, care reuşesc să ne redea cu mult succes lumina din Orient"[17].

Abia prin anul 1923 proporţia scenelor orientale începe să scadă, pentru a ceda în expoziţiile următoare întîietatea

[16] Raphael (Alexandru Ciura), *Expoziţia pictorului Capidan*, în „Patria", Cluj, 12 iunie 1920.

[17] E. Est, *Expoziţia de pictură din palatul Prefecturii — Cluj*, în „Patria", Cluj, 2 martie 1921.

motivelor pictate în contact cu realităţile din Transilvania. Dualitatea motivelor este sesizată şi de Lucian Blaga, care (în comentariul expoziţiei Capidan din acel an) observă că experienţa celor 18 ani petrecuţi în Macedonia „a aruncat un văl de linişte clasică peste bogăţia şi sărăcia celui mai pitoresc colţ de ţară europeană. Ochiul cultivat la Paris, a îmbogăţit lucrurile din jurul său cu o linie academică. Iată acel turc moşneag, cu ochii înlăcrămaţi [...], cît suflet ascunde sub haina grea de culori". După ce mai aminteşte şi analizează şi alte lucrări, atrăgîndu-i atenţia în mod deosebit *Turcoaica modernă*, conchide: „E atîta culoare intensă în aceste tablouri şi o armonie exotică cu care ochiul este prea puţin obişnuit. Într-o atmosferă de cald Orient liniile drepte ale turcoaicelor care se plimbă pe cîmp ca pe un cîmp al eternităţii inspiră o patriarhală linişte". Despre *Înmormîntare turcească* notează: „e aici un ritm de mişcări fixat cu mult meşteşug. Exuberanţa coloristică nici nu trebuie s-o amintim, fiind o însuşire comună a tuturor lucrărilor macedonene ale pictorului". În sfîrşit, remarcînd „acea *Tînără meglenită* [...] cu o nesfîrşită durere în ochii întunecaţi", subtilul cronicar considera că „viaţa şi peisajul macedonean au ceva prea frămîntat şi primitiv violent, de aceea pictorul a ţinut cu orice preţ să idealizeze liniile şi să împrumute o noblеţe antică chiar şi evreicelor din Salonic, destul de aproape de Olimpul clasic"[18].

Lucian Blaga desprindea cu fină intuiţie încă un amănunt esenţial — că odată cu plecarea sa din Macedonia, „pictorul îşi schimbă maniera academică. Impresionismul cîştigă teren. Oamenii îl atrag mai puţin, în schimb, peisajul ocupă locul de frunte. Priveliştile din Sighişoara [...] se înşiră printre cele mai bune lucrări noi ale pictorului [...]. Lumina şi aerul îl preocupă mai mult ca înainte, cînd accentul cădea pe culoarea tare şi linia rotunjită. Aceeaşi tendinţă se accentuează cu hotărîre identică, cu o completă părăsire a stilului de mai înainte, la priveliştile someşene. Lumina se condensează în pete de zăpadă, umbra devine ţărm de rîu. Liniile se spălăcesc topindu-se în jocul difuz de străluciri şi întunecimi". În încheiere erau amintite „lucrările care [...] formează nucleul activităţii artistice a lui Capidan, fiind reprezentative şi pen-

[18] Lucian Blaga, *Expoziţia pictorului Pericle Capidan*, în „Patria" Cluj, 10 mai 1923.

tru acel talent ce-l caracterizează mai mult: talentul de portretist. O siguranţă de mare maestru întreprinde în cele cîteva portrete expuse"[19].

Pictînd cu egală pasiune şi sensibilitate portrete, scene de gen, peisaje, compoziţii sau naturi statice, Pericle Capidan şi-a adoptat tehnica specificului diverselor genuri. Portretistica rămîne cea mai supusă convenţiilor. Soluţiile academice mai persistă încă în *Portretul mamei* (colecţia Muzeului de artă al Republicii), *George Bariţiu* (donat liceului clujean la care a profesat), *Prof. Grimm*, *Vl. Ghidionescu*, *Profil* ş.a. Efectele de clarobscur sînt dozate cu rafinament, profilînd chipurile calme, fin interiorizate, pe fundaluri neutre. Dar aceste soluţii îşi dispută întîietatea cu unele încercări mai viguroase de reprezentare a unui freamăt lăuntric, cum întîlnim în *Portret de băiat* (colecţia Muzeului de artă clujean), portretele soţiei, *Ion Capidan*, *Ida Hajos* sau seria *Autoportretelor*. Transpuse în spaţiul unor somptuoase interioare sau în intimitatea naturii, această categorie de portrete degajă mai multă prospeţime şi vitalitate, înscriindu-se în sfera notaţiei realiste.

Dacă în portretele efectuate după model se simţea încorsetat în afirmarea unei libertăţi imaginative, cu totul altă formulare adoptă cînd încearcă să exprime stări afective de o largă generalitate umană. Unele portrete de turci sau orientali, stăruiau în memoria pictorului, cu chipurile răvăşite de suferinţă (*Cerşetor turc*, *Abdul Hamil în exil*), un *Iov* pare resemnat în statica sa monumentală, pentru ca *Zeul mării* să capete întruparea unei făpturi gigantice, trupul contopindu-se cu stînca, iar capul (o mască de un tulburător dramatism) asistă la desfăşurarea tumultoasă a forţelor stihinice, reprezentate prin vaporozitatea unor griuri, cu reflexe de albastru-violaceu. O culme a portretisticii lui Capidan o reprezintă acea expresivă întrupare a *Avarului* (1933), achiziţionată de primăria oraşului Cluj, mult comentată în epocă. Verismul interpretării condensează o energie care egalează cele mai bune pînze ale lui Octav Băncilă (1872—1944). Într-un interior, cu pereţii vag luminaţi, în brunuri terne, apare figura transfigurată a bărbatului cu ochi dilataţi şi mîinile crispate, strîngînd cu încordare două pungi cu bani. Sursa de lumină (o lampă) fixată în stînga aruncă raze puternice asupra personajului, surprins în încor area ce dă expresie dramei lăuntrice a descom-

[19] *Ibidem.*

punerii morale. Nervozitatea tuşelor prelungi (de ocru-galben în lumină şi brunuri grave în umbră) se dovedeşte — prin forţa contrastelor — modalitate adecvată pentru sublinierea unei anume ipostaze umane.

A manifestat interes şi pentru tema *Maternităţii*, concretizată într-o pînză plină de dramatism, în care mama — puternic arcuită — îşi adăposteşte protector fiul. Cu toată consistenţa tonurilor de ocru spre brun roşcat se simte şi forţa desenului.

Aceeaşi modalitate a disputei viguroase dintre umbre şi lumini este utilizată şi cînd pictează scene de factură mai intimă, animate de senine exuberanţe (*Tinere la Sălciua de Jos*, *Efect de lampă*, *Fetiţă din Ada-Kaleh*, *Interior* ş.a.).

Pe linia unei descendenţe grigoresciene şi în acord cu estetica sămănătoristă, atît de apreciată de expozanţii „Tinerimii artistice", Capidan pictează aspecte ale vieţii rustice, încîntat de pitorescul şi seninul chipurilor. Nu este receptiv la asprimea conflictului social, mărginindu-se să redea vibraţia unei existenţe tihnite, patriarhale (*La para focului*, *În noaptea învierii*, seria acelor expresive chipuri de *Ţărăncuţe din Ardeal*, cum este şi cea *Cu furca* din colecţia primăriei municipiului Cluj-Napoca). Nici aici, însă, nu forţează idealizarea, acel surîs îmbietor apărînd mai degrabă incidental. În majoritatea cazurilor domină expresia frustă a unui viguros optimism, căruia nu-i lipseşte uneori şi ipostaza unei vagi îndurerări (*Femeie torcînd*, *Interior la Sălciua de Jos*). Dacă privim chipul *Ţărăncii din Sălişte* — 1937, ne putem convinge că pictorul dispunea de resurse pentru reliefarea acelei voinţe de a depăşi tiparele unei existenţe aflate în conflict cu firescul evoluţiei istorice, dar n-a insistat în această direcţie. Robustă, energică, această strălucită întruchipare a vitalităţii transilvane, fixată într-un prim-plan puternic, se decupează prin monumentalitate şi vigoare de priveliştea unui sat care se pierde în imensitatea unei vaste panorame.

Cu acea subtilă sugerare a efectului nocturn, provocat de surdina unor lumini ce se prefiră molcom asupra formelor estompate, fremătătoare, *Interioarele* lui Capidan se înscriu între cele mai caracteristice reprezentări ale genului în pictura românească. Acele mătăsuiri ale luminii de lampă sau ale focului din vatră le-a deprins încă din vremea studiilor münchene, ambiţionîndu-se, alături de Ipolit Strîmbu şi Alexandru Satmari (1871—1933), să le cultive cu o consecvenţă ce devine anacronică.

Uneori aceste interioare erau populate de nuduri, cu sinuozităţi de forme molatice, tratate în frăgezimi de ton care relevă un maestru al nuanţelor. Ocrul vioriu al epidermei îşi afirmă delicateţea în vecinătatea unor stofe somptuoase, cu catifelări şi îngemănări de tonuri, de o căutată preţiozitate. Cînd nudurile sînt transpuse într-o ambianţă mai austeră, de brunuri matizate, lirismul notaţiei primeşte virtuţi estetice (*Nudul* din colecţia Nicolae Giurgiu, Cluj-Napoca). Dar nu o dată — furat de pitorescul motivului — pictorul accentuează naraţia, insistă pînă la ostentaţie cu prezentarea decorativităţii orientale, cu efecte strălucitoare care sacrifică spiritualitatea formei (mult comentatul *Nud-compoziţional: Tinereţe*, aflat în colecţia familiei datorită preţului exagerat cu care figura în expoziţii, *Model*, *Harem*, *Interior* — expus la Salonul „Tinerimii" din 1933 şi reprodus în catalog etc.). Atunci cînd caută cu insistenţă efectul cade în dulcegărie, deşi nu-i poate fi contestat simţul materiei, uneori savant orchestrată.

Lipsa de atracţie şi înţelegere faţă de realităţile sociale specifice vieţii interbelice a vitregit creaţia lui Capidan de aspecte care i-ar fi diversificat aria reprezentărilor. De aceea, compoziţiile vor cuprinde fie interpretări ale unor teme tradiţionale şi experienţe cunoscute în sud (*Coran*, *Coran . . .*, *Tentaţie*, *Refugiaţi turci*), fie tălmăciri ale unor sugestii mitice (noi variante ale *Calvarului*, *Procesiune*). Nervul epic al transpunerilor cufundă însă imaginile în sfera notaţiei prevalent anecdotice, cu toată tensiunea sugerată de unele contraste cromatice.

Acomodîndu-se cerinţelor unui mediu puţin familiarizat cu dinamica experimentelor moderne, Pericle Capidan a pictat după 1919, îndeosebi peisaje, instituind o modalitate de vizualizare a realului, care va fi mult agreată de marele public. Spontaneitatea unor notaţii efectuate în plein-air, alternează cu ritmica unei severe disciplinări a efectelor. Impresiile culese în împrejurimile casei (a locuit pînă în 1956 într-un pitoresc cartier al Clujului, lîngă hotelul „Napoca" de astăzi, în apropierea Someşului) sau cele de la Sovata (unde, de asemenea îşi cumpărase o casă) s-au finalizat în imagini proaspete, exuberante, de o cuceritoare frenezie a tuşelor (*Pe terasă*, *În grădină*, *Primăvara*, *În şezlong*). Umbrele devin transparente, uşoare, iar lumina se integrează culorii, devenită tonică, explozivă.

Cu sensibilitate ardentă de meridional, îndrăgostit de soare şi intensităţi tonale, transpune aspecte medievale din burgurile

transilvane Cluj şi Sighişoara. Descoperă patina fascinantă a oraşului de pe Tîrnava Mică încă din 1920, trăind aici satisfacţia unor împliniri afiliate reuşitelor certe ale cromatismului românesc. Fixîndu-şi şevaletul undeva jos, formele se succed în spaţiu în planuri gradate pe verticală. Vitalitatea verdelui de la colină devine cadru adecvat pentru scînteierea brunului-roşcat de la acoperişuri. Suple, majestuoase, turnurile gotice se profilează pe un cer de o accentuată mobilitate, preferînd văpăile, încărcate de taină, ale amurgului. Pereţii caselor, redaţi în pastă densă de alb-griuri patinate, verde stins sau ocru-portocaliu, sugerează adecvat pitorescul aparte al oraşului, atunci cînd întreaga atmosferă se păstrează într-o tonalitate mai sobră, cu ceruri plumburii sau în aburul incert al dimineţii. Aici formele îşi impun robusteţea şi monumentalitatea (*Acoperişuri la Sighişoara*, *Piaţa centrală*, *Înainte de furtună*). Pictînd pe vreme însorită, care încurajează contrastele, umbrele devin tenebroase, iar luminile stridente, cum se întîmplă şi-n ipostaza cu *Străduţă din Sighişoara*, expusă în Muzeul clujean. Într-o altă variantă, aflată într-o colecţie particulară din Cluj-Napoca, trecerile dintre umbre şi lumini nu sînt aşa tranşante, fiind vitalizate de respiraţia unui verde proaspăt, din stînga imaginii.

Dar Capidan a prins destule momente cînd a renunţat la euforia tonurilor scînteietoare, mulţumindu-se cu sobrietatea cîtorva dominante. În aceste transpuneri lirismul primeşte rezonanţe mai grave, în acord cu specificul peisajului transilvan. O toamnă este încărcată de densitatea unor ocruri spre brunuri ruginii, abundente şi concentrate în prim-plan, suprimînd astfel distanţele. Lipsa perspectivei se simte şi în pînza *Casă în noapte* unde, printre crengile mătăsoase ale unui albastru cu infiltrări diafane de verde, apare para violentă a unui registru de ocru-alb. Apropiată ca timp, *Sondă la Copşa Mică* (1934) excelează prin mobilitatea tuşelor şi atmosferei, reprezentînd lumini în noapte (galben portocaliu pe fond de griuri vaporoase), desfăşurate cu un acut sentiment dramatic.

Un *Peisaj din Zlatna* (1932) aminteşte prin asprimea unor brunuri teroase, învecinate cu zone de verde cald, fin nuanţat, de atmosfera specifică pînzelor lui Alexandru Popp. În sfîrşit, *Peisajul de iarnă* din colecţia primăriei municipiului Cluj-Napoca (un alt exemplar reuşit se află la rectoratul Universităţii „Babeş-Bolyai" din Cluj-Napoca) impresionează prin econo-

mia modalităților de expresie, apelînd la vibrația simfonică a unor griuri interferate cu brunuri.

Multe la număr, naturile statice probează ca la atîția alți artiști, simțul materiei și armonizărilor subtile. Lipsite de implicații imaginative, asemenea pînze valorifică din plin decorativitatea și exuberanța motivelor. Capidan a pictat de preferință flori de grădină (*Bujori, Trandafiri, Maci, Dalii, Garoafe*) care încurajau petele mari, imprimînd formei o anume volumetrie. Treptat renunță și la fundalurile mate, de brunuri terne, înlocuindu-le cu vibrația unor griuri catifelate. Simțea necesitatea suprafețelor neutre pentru a potența exuberanța unor pete ordonate și interferate cu netăgăduită știință și rafinament. Exemplare dintre cele mai sugestive în relevarea nervozității tușelor și prețiozității acordurilor cromatice se păstrează în diferite colecții particulare din Cluj-Napoca.

Deși nu s-au păstrat decît o parte din multiplele acuarele și pasteluri — reprezentînd portrete și peisaje — ele mărturisesc o remarcabilă subtilitate a stingerilor tonale, pe care nu a atins-o niciodată în ulei. Frăgezimea tonurilor făcea ca aparența obiectului să se estompeze, prin volatilizare obținîndu-se acea atmosferă încărcată de o tulburătoare respirație lirică.

Atît lucrările de la Mediaș și Sighișoara (sugestive pînze păstrîndu-se în colecția dr. Ghizdavu), cît și cele create la Cluj (pînă în 1956) stau sub semnul unei virtuozități nu lipsite de tensiuni interioare. Vitalitatea temperamentului se mai păstra încă în 1951 după cum o dovedește acel expresiv *Portret de fată* (*Analfabeta*, păstrat în colecția familiei), cu chipul surîzîtor, iar trupul (reprezentat prin tușe consistente, nervoase de alb și roșu), afirmînd — prin robustețea formelor — vigoarea firii. Proaspete, exuberante, erau și peisajele, naturile statice. În schimb, *Autoportretele* (învăluite în tonalități de griuri perlate) aduc mărturia stingerii treptate a clarității vizuale, ultimii ani fiindu-i animați numai de lumina gîndului.

Încă din 1940, Ion Vlasiu (care alături de V. Beneș și Francisc Păcurariu s-a afirmat ca unul dintre cele mai avizate condeie ale vremii în probleme de artă plastică transilvană) efectua o fină analiză asupra originalității lui Pericle Capidan, care „cu temperamnetul său entuziast și idealismul inerent artiștilor a contribuit din plin la viața noastră plastică". Sesizîndu-i interferența cu „ideile sămănătorismului [...], introducînd și d-sa cu titlu de element autohton, subiectul cu țărani [...], țărănci, pictați pe întreaga suprafață", îi subliniază apoi preferința pentru „interiorul clarobscur pe care uneori îl ambiază cu lumină de lampă [...]. Efectele de lampă pe care pictorul Capidan le-a exploatat ca nimeni altul la noi l-au constrîns zi de zi la o tot mai redusă gamă de culori [...]. În locul bogăției simfonice a apărut somptuosul. Spiritualismul școlii plein-air-iste este înlocuit cu o viziune și masivitate barocă. În locul pitorescului accentuează forma și materia. Pînă aici evoluția artistului are o logică cu corespondențe juste evoluției picturii care la noi a fost susținută de personalități ca Petrașcu, Bunescu, Sion, Sabin Popp etc. Dar inspiratul cronicar recunoștea că asemenea modalitate, explicabilă în jurul anului 1900, nu-și găsea justificarea în deceniile următoare, din care cauză evoluția picturii sale „s-a oprit tocmai în momentul decisiv, întîrziind în conflict". Cu toate acestea „arta maestrului Capidan se menține printr-o spontaneitate robustă, căreia simți că artistul i se supune fără ezitări [...]. Lăsîndu-te furat de impresiile pe care ți le sugerează tablourile d-sale, te dărui cu certitudine unei atmosfere intime de optimism și tinerețe. Acesta-i semnul talentului prețios pe care îl are"[20].

Voindu-se doar semnalare care să stimuleze analizele ulterioare, cronica lui Ion Vlasiu avea să devină sinteză clarificatoare asupra individualității unei palete de meridional, activă în anii esențiali ai vieții în contact cu universul transilvan. Fără a influența în mod evident epoca, excepție făcînd viziunea cîtorva dintre elevii săi direcți (precum Niculiță Pop din Beiuș), creația lui Pericle Capidan se afirmă ca una dintre cele mai pregnante mărturii a atît de diversificatului peisaj al mișcării noastre plastice.

[20] Ion Vlasiu, *Expoziția pictorului Pericle Capidan*, în „Țara nouă", Cluj, 14 ianuarie 1940.

ALEXANDRU POPP SAU CALMUL LUCIDITĂȚII

Conturul personalității distinsului profesor, grafician și pictor Alexandru Popp este vag precizat în conștiința generațiilor de astăzi. Amănuntele bogatei sale activități — cu consecințe dintre cele mai fertilizatoare asupra dezvoltării învățămîntului artistic în spațiul intracarpatic — stau răsfirate în presa vremii sau în amintirea celor care-i păstrează neștearsă amintirea. Actualizarea unor momente mai semnificative ale biografiei și operei sale își motivează din plin interesul pentru că ele dezvăluie date ce nu pot fi neglijate într-o istorie obiectivă, reală, a artei românești.

Era fiul cel mai vîrstnic (născut în 27 mai 1868) al notarului Nicolae Popp din Dieci, județul Arad. Mama sa descindea dintr-o familie ce păstra grad de rudenie cu cunoscuta pleiadă a pictorilor bănățeni — Popovici. Alexandru face de mic dovada unor înclinații artistice, însă ele nu pot fi încurajate din lipsa condițiilor materiale. Se vede nevoit a se angaja într-un atelier de lenjerie din Arad, întrerupîndu-și studiile, după ce urmase patru clase gimnaziale la Școala civilă din localitate. Concomitent cu obligațiile serviciului frecventează sala de modelaj și colecția de mulaje din cadrul Școlii reale superioare din Arad[1]. Cîteva portrete efectuate unor persoane influente ale protipendadei arădene, trezesc interesul și simpatia acestora, care-l vor îndemna și sprijini pentru a-și perfecta talentul la Academie.

În toamna anului 1888, Alexandru Popp se afla la Budapesta, ca elev extraordinar al Școlii model de desen, singura instituție de învățămînt artistic superior, al cărei director era Kelety Gusztáv (1861—1901), între profesorii mai renumiți figurînd Székely Bertalan (1835—1910) și Lotz Károly (1833—1904). Impresia deosebită făcută profesorilor îi facilitează trecerea din anul școlar 1889/90 între studenții ordinari. Cum

[1] Alexandru Popp, *Autobiografie*, text dactilografiat în limba maghiară, 1868—1896, arhiva familiei Nicolae Popp, Cluj-Napoca.

însă nu voia să rămînă simplu profesor, din 1891/92 se înscrie la școala practicanților în pictură, condusă de Lotz, absolvind-o în 1896. S-a simțit atras de metoda și spiritul moderat al profesorului, evocîndu-l cu pioasă recunoștință în orice ocazie: „. . . niciodată n-a refuzat nimănui ajutorul material sau moral dacă îi era cu putință. Știa că doar înțelegerea treptată a unor adevăruri îndelung susținute poate să ducă la rezultatul scontat. Știa că există o diferență substanțială între adevărul liber consimțit și cel acceptat din puterea autorității"[2].

Influența lui Lotz asupra viziunii sale a fost covîrșitoare, manifestată prin respectul pentru expresia ponderată, adînc meditată, animată de suflul unui lirism discret și sincer. Sub aspect tematic și Alexandru Popp acordă prioritate portretului și peisajului. Cunoștințele căpătate la școala din Budapesta au fost completate cu o instructivă documentare la München și Paris, primind o bursă de șase luni — din noiembrie 1894 pînă-n aprilie 1895. În capitala Bavariei se familiarizează cu soluțiile formale ale artiștilor contemporani F. Lenbach (1836—1904), W. Leibl (1844—1900), H. Thoma sau M. Liebermann (1847—1935), iar la Paris frecventează Academia „Julian", primind corectura lui Ch. Lefebre (sec. XIX) și A. W. Bouguereau (1825—1905). Așadar, optase și în documentarea amintită pentru disciplina principiilor academice (în portret), iar în peisaj pentru atmosfera naturalistă. La München a cunoscut și freamătul tendințelor secesioniste, declanșate în 1892, precum și preocupările plein-air-iste din cadrul școlii libere a armeanului Simion Corbu-Hollósy (1857—1918), viitorul ctitor al Coloniei de pictură de la Baia Mare (1896).

Întors la Budapesta (1895), Alexandru Popp, grație simpatiei de care se bucura în fața lui Lotz Károly, devine unul din ajutoarele acestuia la decorarea cu picturi murale a Parlamentului, a Palatului Justiției, basilicii și catedralei „Mathia" din capitala ungară, inițiative încurajate de amploarea manifestărilor prilejuite de serbările Mileniului (1896). Doi ani mai tîrziu, participarea sa devine și mai substanțială cînd se desăvîrșește pictura murală de la Pannonhalma. Calitatea lucrărilor îl determină pe „maestru" să-l recomande ministerului pentru a-i acorda noi lucrări de artă monumentală, întrucît „a studiat și am colaborat la pictura monumentală timp de opt

[2] Alexandru Popp, *Discurs cu ocazia necrologului lui Lotz Károly*, 1904, ms. dact., arhiva fam. Nicolae Popp, Cluj-Napoca.

ani, interval în care mi-a cîştigat recunoştinţa"[3]. Din informaţiile cuprinse în presa vremii, aflăm că a pictat şi „tavanul Teatrului din Praga şi catedrala din Eger"[4].

Intrat în conştiinţa vieţii artistice budapestene la sfîrşitul veacului trecut (în 1895 debutase şi la Salonul oficial cu un *Portret de bărbat*), artistului transilvănean i se deschide perspectiva unei prestigioase activităţi didactice. Astfel, după reuşita la examenul de capacitate din 1896, un an mai tîrziu este numit profesor suplinitor la Şcoala de arte industriale din Budapesta. Este titularizat pe acest post în 1900 urmare a „rezultatelor sale de profesor, cu remarcabile succese, apreciate atît de cercurile speciale, precum şi de presă şi public cu ocazia expoziţiilor din octombrie şi noiembrie 1898, cît şi de lucrările trimise la expoziţia de la Paris, în anul 1900. Tratamentul arătat faţă de elevi este din punct de vedere pedagogic exemplar, apariţia şi maniera sa individuală sînt prevenitoare, iar în îndeplinirea îndatoririlor este un profesor punctual, conştiincios, ireproşabil"[5]. A profesat la această şcoală, cu exemplară probitate, pînă-n noiembrie 1921, cînd se stabileşte la Cluj. În certificatul de serviciu se specifica: „tot timpul cît a servit aici a dovedit mare pricepere şi conştiinciozitate, fiind recunoscut şi respectat"[6].

Dornic să-şi perfecteze măiestria artistică, Alexandru Popp profită de înfiinţarea, în 1897, de către pictorul Lotz Károly şi sculptorul Strobl Alajos (1856—1926) a „Şcolii de maeştri nr. 1", frecventînd-o timp de trei ani, eliberîndu-i-se certificat din care reieşea „că a făcut dovada unor excelente calităţi"[7].

După debutul expoziţional din 1895, începînd cu anul 1897 expune frecvent la Galeria de artă „Mücsarnok" pînă în 1919, prezentînd publicului în cadrul acestei importante sinteze artistice anuale, din capitala ungară, un număr de 74 de lucrări (ulei şi grafică). Figurează, de asemenea, în diverse expoziţii colective — şi amintim aici de cea deschisă la Székesfehérvár

[3] Recomandare din partea lui Lotz Károly, 25 mai 1900, copie, arhiva fam. Nicolae Popp, Cluj-Napoca.

[4] Ştefan Gomboşiu, *Pictorul Alexandru Popp,* în „Luceafărul", Timişoara, decembrie 1935, p. 607.

[5] *Certificat,* Şcoala industrială de la Budapesta, 25 mai 1900 arhiva familiei Nicolae Popp, Cluj-Napoca.

[6] *Certificat de serviciu,* eliberat de Şcoala de arte decorative, Budapesta, 3 noiembrie 1921, arhiva familiei N. Popp, Cluj-Napoca.

[7] *Certificat,* eliberat de Şcoala regală de maeştri de pictură, Budapesta, 1900, arhiva familiei Nicolae Popp, Cluj-Napoca.

(1900), expoziţia internaţională de la Paris (1900) sau cea de la Milano (1906). La aceasta din urmă este distins cu „Medalia de aur", participînd în cadrul secţiei de artă decorativă[8]. Oficialitatea şi publicul manifestă un interes constant pentru creaţia sa, fiindu-i achiziţionate pentru Galeria naţională din Budapesta cinci tablouri, două portrete pătrund în patrimoniul Muzeului Brukenthal din Sibiu, o bună parte din lucrări fiind reţinute şi de colecţionari particulari[9].

În 1903 se căsătoreşte cu Maria Irina Schauer, fiică de muncitor, de o rară frumuseţe, mai tînără cu 19 ani, care-i devine modelul preferat.

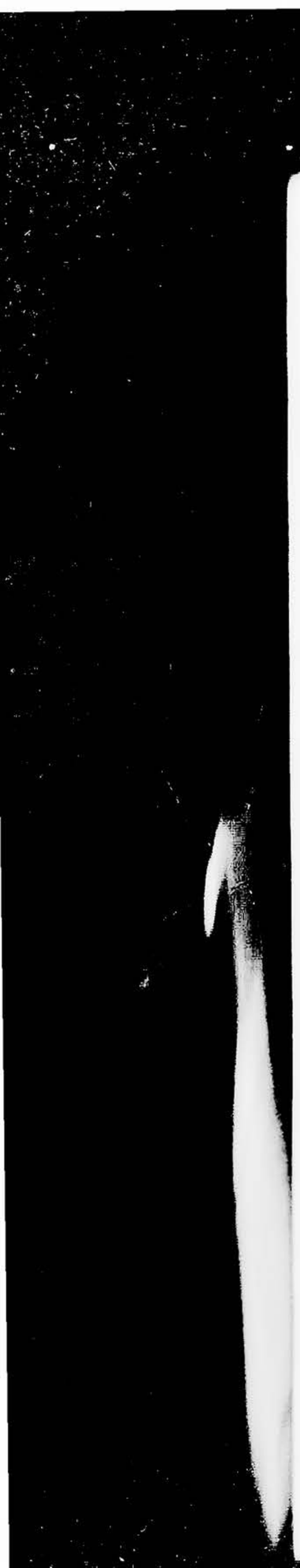
Depăşind privaţiunile primului război mondial (fără a fi fost încorporat), Alexandru Popp este reintegrat în cercul profesoral al Şcolii de arte decorative din Budapesta. Se simţea, însă tot mai străin într-un mediu care-i devine — după Unirea de la 1 decembrie 1918 — din ce în ce mai incomod. Iată de ce păstrează un permanent contact cu fruntaşii intelectualităţii din Transilvania, bucurîndu-se de ideea înfiinţării, la Cluj, a unei Academii de arte frumoase. În 1921, după doi ani de frămîntări şi împiedimente, la iniţiativa lui O. Goga şi O. Prie, este trimis un inspector din Ministerul Instrucţiunii pentru a-i cere consimţămîntul în vederea organizării şi conducerii unei astfel de instituţii. Acceptă fără rezerve şi la 13 septembrie 1921, secretarul general din Cluj al Ministerului Instrucţiunii (O. Prie) îi încredinţează „inspecţiunea asupra Şcolii superioare de arte şi meserii, precum şi asupra «Muzeului tehnologic», ce funcţionează în legătură cu această şcoală. Veţi face un studiu asupra instituirii Şcolii inferioare de poduri şi şosele (şcoală de conductori), arătînd cum ar putea fi incorporată această instituţie în secţia a III-a a Şcolii superioare de arte şi meserii şi veţi face propunerea asupra modalităţii plasării ei în edificiul şcolii şi al muzeului, avînd în vedere şi Şcoala superioară de desen ce intenţionăm a instala în edificiul Muzeului"[10].

În schimbul catedrei de la Budapesta, pe care o părăseşte

[8] Originalul diplomei, tipărit cu numele artistului, se păstrează în arhiva fam. N. Popp, Cluj-Napoca.

[9] Vezi, „Mücsarnok", Budapest, 1900 (III), nr. 6, p. 82 şi 1901 (IV), nr. 16, p. 288.

[10] *Adresă* către Alexandru Popp, nr. 40 494/14 septembrie 1921, din partea Secretariatului general Cluj a Ministerului Instrucţiunii, arhiva fam. N. Popp, Cluj-Napoca.



în 3 noiembrie 1921, la Cluj primește deocamdată una de profesor la Școala superioară de comerț pentru băieți, unde predă pînă-n 1933. Întrucît Academia de arte frumoase își amînă inaugurarea, dornic să vină în ajutorul celor care voiau să se inițieze în tainele picturii, deschide la 1 decembrie 1922 o Școală liberă de pictură, asociindu-se cu pictorul Ács Ferenc (1876—1949). Inițiativa este salutată entuziast în presa vremii, pentru că „ea va umple un gol mare în viața artistică a neamului nostru. Această școală liberă care va primi, fără deosebire de neam pe toți cei pe care natura i-a înzestrat cu talentul picturii, va înlesni dezvoltarea lor artistică și va desăvîrși aptitudinile lor. De prezent va funcționa ca școală liberă, în speranța că viitorul apropiat va consfinți-o ca o școală oficială [...]. E de admirat curajul și altruismul maestrului Alexandru Popp, dar nutrim speranța că statul îi va da sprijin moral și material"[11]. În cei doi ani de funcționare școala și-a dovedit din plin utilitatea, fiind frecventată anual de 25—30 de elevi, care au și organizat cîte o expoziție colectivă în sala „Pavilionului" din parc.

Aflat în cel de al șaselea deceniu al vieții, Alexandru Popp nu mai dispunea de resurse pentru o reconsiderare a stilului, în conformitate cu exigențele moderne. Cînd dispusese de aceste resurse, împrejurările nu i-au încurajat libera manifestare a fanteziei. Activ timp de mai bine de două decenii în capitala Ungariei, nu avea cum să dea glas realităților social-istorice ale provinciei natale. Drept este că nu avea nici înclinație deosebită spre compoziția amplă, cu rezonanță socială, ca sătmăreanul Aurel Popp. Stabilit la Cluj, în capitala Ardealului, va picta în spiritul unor convingeri tradiționale, cărora nu li se poate imputa virtuozitatea meșteșugului și sobrietatea armoniilor cromatice, rezolvate cu evident rafinament. Lucrînd cu pasiune și abilitate tehnică devine pictorul preferat al unei clientele cu gust conservator, admirîndu-i-se știința portretistică și vibrația lirică a peisajelor transilvănene, în expozițiile personale organizate la Cluj în anii 1922, 1924, 1926 și 1927, sau la Arad (1923, prin mijlocirea lui Emil Botiș). Participă și la expoziția colectivă deschisă la Cluj în 1923, împreună cu Emil Cornea, Cornel Codreanu și Ács Ferenc.

Concomitent cu activitatea didactică și artistică, desfășoară

[11] *Școala liberă de pictură*, în „Patria", Cluj, 23 noiembrie 1922.

și o bogată activitate pe plan obștesc. Încă de la Budapesta își manifestase adeziunea pentru acțiunile publice, semnînd (în 1915) memorandumul profesorilor Școlii de arte industriale din capitala ungară, adresat Ministerului Instrucțiunii și Cultelor, vehement protest împotriva diletantismului din conducerea instituțiilor artistice. În 1918—1919, odată cu scindarea mișcării artistice în trei direcții, Alexandru Popp se alătură grupării artiștilor independenți[12]. Se numără apoi, odată întors în țară, printre inițiatorii „Clubului artiștilor pictori și sculptori", înființat la Cluj în 1922[13], fiind investit cu calitatea de vicepreședinte. În intențiile organizatorilor, acest club urmărea impulsionarea vieții artistice, pregătind terenul pentru înființarea Academiei de arte frumoase. Intențiile „Clubului" au fost susținute și de conducerea societății „Astra", care în toamna anului 1925 înființează o secțiune artistică, al cărei scop era „îndeplinirea misiunii grele de răspîndire a gustului pentru frumos în mulțime", întrucît Ardealul bogat în talente, n-a avut pînă astăzi o societate artistică care să se ocupe de chestiunile importante ale progresului artistic ardelean"[14]. Comitetul de conducere al acestei secțiuni — cu sediul la Cluj — cuprindea nume prestigioase ale vieții spirituale din Transilvania (Tiberiu Brediceanu — președinte, Zaharia Bârsan — vicepreședinte, Emil Isac — secretar, Constantin Pavel, Aurel Popp, Elena Popea, Coriolan Petranu, Cornel Medrea, Ion Vidu ș.a., membrii, Alexandru Popp îndeplinind funcția de casier.

Gîndul înființării Academiei nu-l părăsește nici o clipă, intervenind pe lîngă personalități influente în guvernarea țării. Este sprijinit și de intelectualitatea progresistă a vremii, care desfășoară o amplă propagandă în presă. Cum ministru al Cultelor și Artelor era fostul profesor universitar clujean Alexandru Lapedatu, în toamna anului 1925 intenția devine fapt, punîndu-se bazele „Școlii de arte frumoase" din Cluj, prima instituție cu profil academic — de artă plastică — din Transilvania. Comitetul de conducere al Școlii, alcătuit din Emil Racoviță — președinte, Sextil Pușcariu,

[12] *Három művészsoport a társulat kebelében (Trei grupe de artiști în cadrul Asociației)*, în „Művészet", Budapest, 1918 (XVII), p. 39.

[13] *Clubul artiștilor pictori și sculptori*, în „Curentul", București, nr. 1, 1922, p. 3.

[14] Ștefan Dumbravă, *Secția artelor a Astrei*, în „Societatea de mîine", Cluj, 3—10 ianuarie 1926, p. 20—21.

George Vâlsan, Coriolan Petranu, Alexandru Popp şi Emil Isac — membri, a numit corpul profesoral. Conducerea instituţiei este încredinţată lui Alexandru Popp, întrucît „deasupra generaţiei tinere stă ca un simbol al cinstei profesionale [...], pictor şi artist de rasă, eminent pedagog şi deasupra acestora om de cultură occidentală [...], un simbol de muncă pentru toţi, un bărbat care şi astăzi este mai tînăr decît alţi titani"[15]. Alături de mai vîrstnicul Pericle Capidan, între profesorii de specialitate figurau tinerii Catul Bogdan, Aurel Ciupe, Anastase Demian şi Eugen Pascu (ultimul la sculptură, fiind înlocuit din 1927 de Romul Ladea). Celelalte discipline erau asigurate de Emil Isac (estetică), Coriolan Petranu (istoria artei), Victor Papilian (anatomia artistică) şi Atanasie Popa (geometrie şi perspectivă).

Inaugurarea Şcolii de arte frumoase a avut loc în 17 ianuarie 1926. Cu acea ocazie, Alexandru Popp ţine un pătrunzător discurs, în care îşi afirmă din plin altruismul: „Şi acela care prin activitatea sa serveşte interesele tuturor şi care este în stare să creeze operă utilă pe tărîmul vieţii sociale, ca aceasta să fie valoare pentru întreaga omenire, acela a făcut mai mare serviciu neamului său şi lui însuşi"[16]. Cu multă abnegaţie, pasiune, tact şi sacrificiu, a vegheat asupra destinului acestei instituţii, făcînd-o ca în numai cîţiva ani să se impună „ca un important factor de cultură, iar activitatea desfăşurată de ea în Transilvania deosebit de serioasă"[17].

Dar pentru a ajunge aici, eforturile au fost mari şi sacrificiile de o rară dificultate, deoarece Şcoala — deşi subvenţionată de stat, cu un modest buget — nu a primit drept de publicitate şi nu a fost etatizată decît după patru ani. Într-unul din multiplele rapoarte întocmite de director şi înaintate Ministerului, se specifica: „La Şcoala de arte frumoase se lucrează într-o atmosferă de entuziasm, de colaborare, de perfectă colegialitate şi de adîncă înţelegere a intereselor superioare ale ţării şi ale şcolii [...]. Cu toate

[15] Emil Isac, *Un pictor ardelean. Alexandru Popp,* în „Universul", Bucureşti, 31 august 1925.

[16] Alexandru Popp, *Discurs la inaugurarea Şcolii de arte frumoase din Cluj, 17 ianuarie 1926,* arhiva fam. N. Popp, Cluj-Napoca.

[17] N(agy) R(ozalia), *A kolozsvári képzömüvészeti Főiskola növendekeinek kiállitása, (Expoziţia studenţilor Şcolii superioare de artă plastică din Cluj),* în „Ellenzék", Cluj, 11 iunie 1929.

acestea, situaţia legală a elevilor noştri nu este pe deplin stabilită [...]. Se apropie timpul de absolvire al unora şi la întrebările lor noi nu putem da niciun răspuns [...]. Asupra noastră apasă o grea responsabilitate. Datorăm moralmente părinţilor care în condiţiile neprielnice din Cluj, fără cămin, fără burse, fac jertfe mari pentru întreţinerea pe timp mai îndelungat a copiilor lor la Şcoala de arte frumoase [...]. Această grijă pentru viitor, această nesiguranţă atît a elevilor, cît şi a profesorilor, perturbează seninătatea necesară unei atmosfere artistice şi contribuie ca elanul de randament să nu fie cel al posibilităţilor reale"[18]. La sfîrşitul raportului se solicita reverenţios etatizarea şcolii şi dreptul de publicitate.

După alte zeci de rapoarte similare, care au solicitat timp şi energie nervoasă, se primeşte răspuns favorabil în 1930. Abia intrată în deplină legalitate, asupra Şcolii începe să plutească un alt nor negru: iminenţa dizolvării (date fiind efectele dezastruoase ale crizei economice). Că a rezistat pînă în vara anului 1933 se datorează şi străduinţilor — greu de estimat — ale directorului, care i-a prelungit agonia. Transferată împotriva voinţei sale la Timişoara (unde municipalitatea şi prefectura au promis sprijin), Şcoala îşi păstrează şi aici, încă doi ani, conducerea de la Cluj. Din 1935 directoratul este preluat de arhitectul Victor Vlad, apoi de Romul Ladea. Alexandru Popp, deşi pensionat în 1935, a predat pînă în 1938, serviciile sale fiind extrem de utile echilibrului moral al Academiei (cum se numea din 1935 — n.ns.).

Adept în creaţie şi în practica activităţii didactice a unei discipline severe, întemeiate pe raţionalitatea gestului, Alexandru Popp a manifestat (asemenea maestrului său Lotz Károly) toleranţă faţă de tendinţele moderne ale artei. Spirit cultivat şi mobil, nu s-a opus făţiş orientărilor mai libere, neîncorsetate de rigiditatea canoanelor, promovate de colegii mai tineri. Impunea respect prin ţinută şi comportament: „Înalt cum era, cu barbă lungă, cu părul alb, căzut cuminte pe frunte, părea un om dintr-o altă lume"[19]. Impresiona prin vastitatea cunoştinţelor şi farmecul conversaţiei: „... el gă-

[18] *Adresă către Ministerul Cultelor şi Artelor,* 20 octombrie 1927, copie în arhiva Şcolii, păstrată la Liceul de artă Timişoara.

[19] Ion Vlasiu, *Drum spre oameni,* ed. „Eminescu", Bucureşti, vol. III, p. 21.

sea bun orice prilej să filozofeze cu umor"[20]. Însoţindu-l la Deva (unde avea de pictat biserica, o comandă facilitată de Petru Groza), Ion Vlasiu se străduia din răsputeri să-şi mulţumească directorul, „un om de o rară bunătate [...]. Uneori mă lua la plimbare şi-mi vorbea atît de frumos, despre atîtea lucruri, că-mi pierdeam firea ascultîndu-l"[21].

Pictura murală pentru biserica ortodoxă din Deva, executată în anii 1928—29, a fost prima comandă de artă monumentală primită în ţară. Îl pasionau astfel de lucrări, însă erau preferaţi cei tineri, mai familiarizaţi cu iconografia şi spiritul oriental bizantin. Alexandru Popp, obişnuit cu programul normelor neoclasice, conferea reprezentărilor un puternic suflu laic. „El şi-a pictat soţia în chip de înger şi de madonă [...]. A îndrăznit să facă îngeri şi o madonă cu părul roşu (cam dolofană), în faţa căreia chiar credincios fiind era greu să nu-şi treacă gînduri lumeşti prin cap. Aşadar, se poate zice că îngerii şi madona din Deva erau inspiraţi de o femeie"[22]. A mai decorat biserica din Hălmagiu şi iconostasul bisericii din Viştea, executînd şi o icoană de dimensiuni mari pentru biserica ortodoxă din Cluj, str. dr. Petru Groza.

Absorbit de noianul de dificultăţi provocate de regimul incert al Şcolii de arte frumoase din Cluj şi Timişoara („energia dîrză cu care conducătorii şcolii i-au apărat interesele e demnă de toată admiraţia"[23]), va picta tot mai puţin, participînd mai ales în cadrul unor expoziţii colective de anvergură. După ce expune patru pînze la „Salonul oficial" din Bucureşti în 1926, organizează un an mai tîrziu o amplă expoziţie la Cluj. Considerînd utilă asocierea artiştilor pentru a activa într-un cadru organizat, se numără printre membrii „Comitetului de iniţiativă", format în cadrul unei adunări (18 mai 1929), care a avut loc la cafeneaua „New York" din Cluj. S-a întocmit şi un proces-verbal, un fel de angajament pentru instituirea unei Societăţi: „Salonul plastic clujean". Finalizarea acestei iniţiative are loc la sfîrşitul anului 1930, cu participarea a aproape 50 de artişti din toată Transilvania, care expun 200 de lucrări. Alexandru Popp figura

[20] *Idem*, p. 39.
[21] Ion Vlasiu, *op. cit.*, vol. I, p. 326.
[22] Ion Vlasiu, *op. cit.*, vol. III, p. 43.
[23] Virgil Birou, *Şcoala de arte frumoase din Banat*, în „Vrerea", Timişoara, nr. 9—12, 1934, p. 4.

cu două portrete şi trei peisaje. Vremurile tulburi care au urmat, au împietat permanentizarea „Salonului de artă plastică ardeleană", următorul deschizîndu-se abia în 1939, sub patronajul „Astrei", la Cluj.

Ia parte şi la manifestările artistice bănăţene începînd cu expoziţia colectivă din Timişoara (1936/37), participă la sugestiva retrospectivă a cărţii, artelor plastice şi a graficii româneşti din Banat (Timişoara, 1941, itinerată şi la Bucureşti) şi, în sfîrşit, la „Salonul bănăţean", din 1946.

La un an după ce depăşise pragul vîrstei de octogenar, Alexandru Popp se stinge din viaţă la Lugoj (10 martie 1949), oraş în care se retrăsese în ultima vreme, din cauza bolii. Retrospectiva organizată de Muzeul Banatului din Timişoara, în 1966, a fost singurul gest mai viguros prin care s-a încercat readucerea sa în actualitate. Selecţia precară a expoziţiei (au fost expuse doar 20 de uleiuri, accentul căzînd asupra preocupărilor grafice — 114 lucrări), precum şi firavul ecou în presă, n-au constituit — cum se spera — semnalul integrării personalităţii sale într-un cerc de cunoaştere mai larg. Din acest motiv este omis consecvent din toate scrierile referitoare la realităţile artistice ale vremii. Chiar dacă aceste încercări sintetizatoare au trebuit să sacrifice o serie de date care aglomerau informaţia, un Alexandru Popp nu trebuia să lipsească, nu numai pentru remarcabila sa activitate de pedagog, ci şi pentru împlinirile sale artistice, care se situează departe de manifestările diletantismului.

Primele lucrări ce poartă semnătura lui Alexandru Popp datează din anul 1885. Sînt desene, schiţe şi crochiuri pregătitoare, exerciţii utile profesiei. Din lectura lor se constată o siguranţă a ductului, un simţ al proporţiilor, o anume maturizare a expresiei depăşind stadiul soluţiilor didacticiste. Aceste argumente au determinat profesorii Şcolii model de desen de la Budapesta să neglijeze faptul că la admitere nu îndeplinea condiţiile de studii (nu era absolvent a opt clase de liceu, cu bacalaureat). Progresele rapide manifestate în şcoală atrag după sine trecerea sa după un an în rîndul elevilor ordinari, primirea de către Lotz în clasa de pictură şi mai apoi în şcoala de maeştri. Se afirma şi cîştigase simpatia distinsului său maestru într-un moment în care şcoala dispunea de multiple talente de excepţie: Octavian Smigelschi, Ioan Thorma, Nagy István, Kőrősfói-Kriesch Aladár (1863—1920), Friederich Schullerus (1866—1898), Edvy Ilyés Ala-

dár (1870—1958), Juhász Arpád (1863—1914), Veress Zoltán (1868—1935) ş.a.

Analizînd un set de desene din perioada 1888—1896, cuprinzînd portrete, studii de mişcare, nuduri, peisaje, se observă fixarea viziunii sale pe coordonatele esenţiale ale evoluţiei viitoare: asocierea sugestiilor tendinţei realiste şi naturaliste. Linia avea rol decisiv în reprezentare. Sigur, suplu şi elegant în studiile de mişcare, conturul capătă în portretistică o anume incisivitate şi tensiune. Deşi către sfîrşitul veacului orientările simboliste şi decorative ale secesiunii îşi făceau simţite prezenţa în capitala ungară, Alexandru Popp rămîne consecvent sobrietăţii uşor ascetice a ductului linear, refuzîndu-şi fiorul senzualist chiar şi atunci cînd pictează opulente nuduri.

Un *Studiu de portret* (1892), reprezentînd un ţăran din profil, cu spatele încovoiat, reţine atenţia prin verismul notaţiei, tensiunea formelor relevînd capacitatea şi interesul artistului pentru psihologia personajului, cu asprimi care evocă o precară condiţie socială. Şi exemplele se înmulţesc în anii care urmează, cu chipuri înregistrate probabil în peregrinările prin satul natal sau împrejurimi. Altădată tratează cu o înţelegere compasivă expresia unui *Bachus şezînd*, la care durerile unei vîrste greu încercate de povara anilor sînt redate prin multitudinea cutelor ce-i brăzdează faţa.

În peisaje, notaţiile efectuate în creion mărturisesc multă minuţiozitate, lipsa oricărei intenţii ordonatoare şi simplificări. Motivele erau culese din mediul rustic transilvan sau din periferia reşedinţelor urbane, artistul nefiind atras de splendoarea marilor bulevarde, animate de aglomeraţii umane. Începe să iubească această realitate frustă a unui peisaj lipsit de spectaculozitate. Îl prefera pentru că austeritatea acestor motive nu încuraja ieşirea intonaţiei din sfera unei afectivităţi conforme structurii sale temperamentale — înclinate spre meditaţia de o sobrietate uşor elegiacă. Tentaţia de a crea valori tonale prin intensificarea umbrelor (redate în haşuri sau estompă) trăda o sensibilitate picturală.

Cînd a transpus în culoare aceste notaţii, deşi imaginile au cîştigat în vitalitate graţie consistenţei tuşelor, în jurul anului 1900 viziunea sa se înscrie în cadrul unui naturalism uscat şi rece. Formele sînt statice, încremenite în concretul evidenţei lor (*Stejar bătrîn*, *Pădure lîngă apă*, *Drum cu tufişuri* 1902, *Livada*). Maniera amintea de influenţa lui Bastien

Lepage, cunoscut la München, formulă estetică pe care s-a fundat Colonia de pictură de la Baia Mare. Dar exerciţiul prelung în contact cu natura determină inevitabil o împrospătare a tuşelor, mai multă libertate în redarea vibraţiei naturale. Această dinamizare şi împrospătare a suprafeţei s-a efectuat sub controlul raţiunii, zăgăzuind schimbarea de accent în favoarea subiectivităţii. Natura se păstrează în starea ei primar vegetală, relevînd pulsul sevelor. De la exactitatea seacă a primelor notaţii peisagistice ajunge în jurul anului 1910 la o atmosferizare a suprafeţei, învăluită de o discretă vibraţie lirică. Exemplul cel mai grăitor îl constituie peisajul *După ploaie*, expus la „Salonul oficial" din Budapesta 1901, fiind cel de al cincilea tablou achiziţionat de oficialităţi pentru Galeria naţională. Prin eliminarea detaliilor, formele primesc consistenţă şi soliditate, echivalînd în vitalitate cele mai izbutite pînze ale lui Simion Corbu-Hollósy sau Ivanyi-Grünwald Béla (1867—1940).

Din păcate, Alexandru Popp nu a insistat în această direcţie mai sintetică, integrată soluţiilor postimpresioniste. Curînd a venit războiul, iar din 1921 avea să activeze în alt mediu, care se va extazia în faţa virtuozităţii sale naturaliste.

Dacă peisajele ne conving de o certă evoluţie a limbajului, în portretistică viziunea pictorului se abate mai rar de la practica soluţiilor deja însuşite. Cele mai multe ipostazieri ale fizionomiei umane, realizate pînă în 1914, plătesc tribut concepţiei academice, fiind lipsite de nerv şi interiorizare. Doar în *Autoportrete* şi în lucrările întruchipînd modele pe care le-a cunoscut mai îndelung, expresia sugerează şi amănunte ale universului lăuntric, fixate sub aura unei grave meditaţii (*Portretele de bărbat*, din colecţia Muzeului de artă Cluj-Napoca şi Muzeului Banatului). Din nou cele mai izbutite sînt în acest sens portretele efectuate în contact cu realitatea mediului rustic, oferindu-ne cîteva prototipuri de o largă generalitate (*Portret de ţăran bătrîn*, *Ţăran* ş.a.). Ca manifestare a unei disponibilităţi insuficient valorificate se prezintă cele cîteva gingaşe şi fragede portrete de copii (fie în creion, fie în culoare), unele soluţionări ce fac aluzie la senzualismul secesionist (nuduri) sau acele ostentative reprezentări ale unei condiţii sociale privilegiate, în tonalitatea specifică portretisticii Biedermeyer (*Dama cu pălărie*, *Femeie cu colier*).

Activ într-un mediu artistic eterogen și în împrejurări politice ce nu încurajau obiectiva reliefare a realității sociale sau a unor teme istorice specifice poporului său, Alexandru Popp nu și-a impus un repertoriu tematic mai ambițios care să-l scoată din manierismul unor transpuneri cărora le lipsea tensiunea unor mai viguroase implicații ideatice, afective și stilistice. Într-un moment cînd în capitala ungară triumfa retorica istorismului academist, pictorul transilvănean s-a acomodat împrejurărilor care îi asigurau tihna existenței.

Creația lui Alexandru Popp din perioada interbelică nu cunoaște o mutație însemnată sub raport tematic sau stilistic. Cînd se stabilea la Cluj la sfîrșitul anului 1921, depășise vîrsta de 53 de ani. După cum aminteam, nici mediul artistic în care avea să creeze nu dispunea de o tradiție, mulțumindu-se cu produsele modeste ale unor pictori cu pregătire ocazională, unii exersînd adesea în sfera celui mai evident diletantism. De aceea apariția sa, împreună cu aceea a lui Pericle Capidan, Nagy István, Emil Cornea și Ács Ferenc, avea să însemne un plus de încurajare dat soluțiilor plastice întemeiate pe sensibilitate și cunoaștere, împietînd libera manifestare a improvizației voiajere. Cu ocazia primei sale expoziții la Cluj (decembrie 1922), cronicarul „Patriei" scria: „Coloritul e poate însușirea cea mai pronunțată a talentului său. Nuanțările le face cu precizie și subtilitate, redă admirabil perspectivele". Referitor la cuprinsul expoziției se remarca prioritatea peisajelor, „vederi de pe Someș și de la Baia Mare. Cîteva portrete [...], un număr mai mic de naturi statice și 4—5 nuduri". Portretisticii i se atribuia o inspirată analogie cu „genul lui Lenbach. Sobrul colorit lenbachian dă maestrului prilejul și de data asta să creeze din puține izvoare de culori, bogăție de tonuri și impresii"[24].

Următoarea expoziție e deschisă în două săli ale Muzeului industrial din Cluj. Evenimentul se bucură de o mai largă aprecieze decît manifestarea anterioară, atît în presa română, cît și în cea maghiară. Expoziția cuprindea aproape 70 de pînze. În paginile „Societății de mîine" se remarca dubla calitate, de portretist și peisagist „care lucrează după vechea manieră artistică, fără căutări de efect, fără culori strigătoare, fără nimic modern. Te atrage [...] o bucată de natură simplă, binefăcătoare, reconfortantă". Subliniindu-se valoarea „portretelor făcute de merituosul artist", cronicarul revistei clujene își amintea de „oribilele portrete regale cu care s-au umplut sălile festive ale primăriilor, ale prefecturilor și ale diferitelor instituții culturale și economice din Ardeal", întrebîndu-se „cum se pot tolera astfel de caricaturi ordinare într-o provincie în care avem un portretist ca Alexandru Popp"[25].

Caracteristicile picturii sale se întemeiau după cronicarul de la „Keleti Ujság", „pe liniile unui desen precis și liniștitor", degajînd o impresie „de simplitate contemplativă, care armonizată organic cu natura, cu ritmul culorilor și al liniilor". Alături de peisaje și naturi statice „ușor rezolvate, au atras atenția portretele și interesantele studii de capete", pictorul, dezvăluind „dincolo de caracter și freamătul interior al modelului"[26]. Mai bogat în date și subtil în aprecieri, semnatarul cronicii din „Ellenzék" afirma că „tot ce așază în jurul figurii" se aseamănă cu pictura lui Lotz Károly, „de la care a învățat reflexele aurii ale epidermei și ochii visători, azurii", maestrul fiind obsedat de chipul fiicei sale Cornelia, așa cum pictorul transilvănean era de acela al soției. Se constata în continuare „studierea foarte amănunțită a unei figuri [...], încît niciun pictor român [se referea la cei ardeleni n.ns.] nu putea concura cu el în ce privește soliditatea tehnică a culorilor, unitatea lor și îndeosebi desenul perfect. În mod deosebit trebuie evidențiate portretele de copii și regretăm că are reținere față de culorile pastel", adecvate pentru a reda „particularitățile dificile ale copilului". Reproșîndu-se oficialităților că nu oferă lucrări de artă monumentală acestui „pictor multilateral, cu talent de a compune", articolul din „Ellenzék" face referiri, la sfîrșit, asupra peisajelor, unde la fel ca în portrete „își pune probleme de pictură serioasă. Nu tatonează, nu caută, merge pe soluții deja verificate, solide". Într-o astfel de tehnică „încercată rezolvă el împrejurimile Clujului sau cele din Zlatna și Sălaj". Era subliniată particularitatea, originalitatea transpunerii, datorită „cerului cu nori mobili și apei cu transparențe

[24] *Expoziția pictorului Alexandru Popp,* în „Patria", Cluj, 4 ianuarie 1923.

[25] O(nisifor) G(hibu), *O expoziție românească de pictură la Cluj,* în „Societatea de mîine", Cluj, 18 mai 1924, p. 132.

[26] K. L., *Popp Sándor kiállitása (Expoziția Alexandru Popp)* în „Keleti Ujság", Cluj, 6 mai 1924.

colorate, îmbinînd peisajele care se topesc în armoniile moi ale atmosferei încărcate de abur. Se revarsă peste lucrările lui o melancolie liniştitoare pe care o redă cu un realism sigur, exact, în amănunt. Se simte bine omul din lucrările lui, un artist echilibrat"[27].

Aprecieri mult apropiate ca nuanţe s-au efectuat şi cu ocazia expoziţiilor sale personale din anii 1926, 1927 sau în cronicile manifestărilor colective la care a participat. Poetul Emil Isac îl situează printre artiştii care „au preconizat arta tradiţiunii"[28], pentru ca pictorul Aurel Ciupe, în cronica „Expoziţiei artiştilor ardeleni", din 1930, să remarce îndeosebi *Autoportretul* şi *Portretul soţiei* „făcute cu chibzuinţă calmă şi senină, caracteristice şi oneste"[29].

În sfîrşit, încheiem seria acestor reacţii inserate în presa vremii cu însemnările lui Ştefan Gomboşiu din paginile revistei bănăţene „Luceafărul", care şi ele relevau consecvenţa unei atitudini şi a unui stil: „Alexandru Popp n-a fost stăpînit de un anume curent. Fidelitatea faţă de natură [...] ne îndreptăţeşte a-l trece în rîndul naturaliştilor. Nota personală se rezumă mai mult în alegerea subiectului şi în modul de compoziţie al tabloului. Prin culoare Alexandru Popp dă peisajului atmosferă îmbietoare, prietenească [...], în portret păstrează aspectul de demnitate"[30].

Am recurs mai pe larg la aceste surse bibliografice pentru că ele rezumă în bună măsură trăsăturile caracteristice ale operei sale. Se poate constata din acestea că semnificaţiile creaţiei au fost înţelese şi apreciate la justa lor valoare încă în epocă. Adică — o operă întemeiată pe disciplina unei luciditătţi care s-a opus oricăror excese. Aflat la vîrsta deplinei maturităţi, şi-a urmat calea convingerii nestrămutate în onestitatea expresiei adînc meditate, în conformitate cu structura particulară a temperamentului său. Fire echilibrată, de o sobrietate ce se manifesta adesea prin lipsa de strălucire a registrului cromatic şi exactitatea ductului linear, a rămas adeptul culturii „pe care o faci cu clasicii[31]. Consecvent re-

[27] K., *Popp Sándor kiállitása,* în „Ellenzék", Cluj, 13 mai 1926.
[28] Emil Isac, *Cîteva figuri ale artelor plastice române din Ardeal,* în „Societatea de mîine", Cluj, 1—15 decembrie 1928, p. 455.
[29] Aurel Ciupe, *Expoziţia artiştilor ardeleni,* în „Societatea de mîine", Cluj, 1—15 decembrie 1930, p. 433.
[30] Ştefan Gomboşiu, *idem.* nota 4.
[31] Ion Vlasiu, *op. cit.,* p. 22.

prezentării figurative, a apelat în grafică la funcţia ordonatoare a liniei, promptă, sigură, severă, iar în pictură la efectele nuanţărilor posibile pe care le încurajau cele două dominante omniprezente: de ocru-brun în portrete, şi ocru-brun cu verde cald în peisaje.

Fără a marca o diferenţiere stilistică faţă de perioada anterioară, lucrările create în intervalul 1921—1946 (întrucît în ultimii trei ani nu a mai lucrat) marchează aceeaşi preponderenţă a peisajului, atît în pictură cît şi în grafică. Dar şi în intervalul amintit trebuie consemnată intensitatea perioadei 1922—27, cînd Alexandru Popp, puternic stimulat de presă şi de public, trăia sentimentul unei energii reprezentative pentru arta acestei provincii româneşti. Onest şi lucid, observă că pe măsura trecerii timpului, în condiţiile unei tot mai accentuate concurenţe determinată de creaţia mult mai evoluată, promovată de Aurel Popp, Alexandru Ziffer, Hans Eder, Eugen Pascu, Alexandru Szolnay, Catul Bogdan, Aurel Ciupe sau Anastase Demian, preferinţele şi exigenţele sînt altele. Se simţea omul unei alte generaţii. Un adevăr, precizat cu aspră exactitate şi de N. N. Tonitza[32] în cronica „Salonului oficial" din 1926. Acaparat şi de multitudinea răspunderilor apărute pe linia activităţii didactice (unde a desfăşurat o muncă titanică de apostolat, greu de echivalat în învăţămîntul nostru artistic), în ultimii 15 ani a creat sporadic şi în virtutea unei experienţe motivată cîndva, acum anacronică.

Din zecile de desene şi schiţe în tuş şi creion ce se mai păstrează (majoritatea aparţin fiului său Nicolae Popp din Cluj-Napoca, exemplare sugestive fiind achiziţionate şi de Muzeul Banatului din Timişoara şi cel de artă clujean) se constată aceeaşi meticulozitate în documentare, încercînd variante multiple pînă la soluţia finală. Cele mai izbutite portrete, realizate grafic, relevă multă virtuozitate în reprezentare: nimic ezitant, nici o stîngăcie, nici un retuş. Formele sînt fixate într-o statică monumentală, într-un prim-plan care favorizează modelarea volumelor (*Portret de ţăran, Portret de faţă, Cap de bătrîn* — 1936, toate din colecţia Muzeului de artă clujean). În peisaje se respectă molcoma desfăşurare a formelor naturale, redate în toată acurateţea

[32] N. N. Tonitza, *Salonul oficial,* în „Universul literar", Bucureşti, 23 mai 1926.

structurii lor, nuanțate de freamătul disputei dintre umbre și lumini. Atît notațiile peisagistice efectuate în creion sau peniță, cît și portretele săvîrșite în aceeași tehnică, recomandă finalizarea lor în spiritul unei viziuni picturale. Hașuri nervoase și multiple accentuează volumetria și soliditatea motivelor. Așadar, cele mai izbutite din lucrările grafice, deși anticipau gestul pictural, păstrează prin autenticitatea notației și calități de sine stătătoare (*Peisaj rustic*, *Copil de moț*, *Portret de fată*, *Stradă din Cluj*, *Portret de țăran*, *Grădină cu fîntînă*, *Cap de bătrîn*, *Fortăreață din Cluj*, *Case pe malul Someșului*, *Învățătorul Novac*, *Uliță*, *Studiu de nud*, *Pășune în munți ș.a.*)

Măiestria desenatorului își afirmă din plin prezența și în cadrul picturii, chiar dacă acuitatea liniei se ascunde în spatele învelișului cromatic. Ea se poate intui în simetria și logica motivelor în spațiu. Deși nu renunță la monotonia unor fundaluri neutre de brunuri spre negru nediferențiat, portretele relevă, un fin analist al stărilor afective, întreaga expresivitate a imaginilor fiind concentrată asupra fizionomiei (un exemplu revelator, *Portret de fată*, colecția Nicolae Giurgiu, Cluj-Napoca). Dar Alexandru Popp nu și-a valorificat pe deplin acel deosebit simț al formei, care înclina în unele lucrări spre construcție și interiorizare (*Autoportret*, Muzeul de artă Cluj-Napoca, *Portretul sculptorului Gomboșiu*, colecția Virgil Birou — Timișoara, sau *Portret de bărbat* din patrimoniul Muzeului Banatului, Timișoara). Cedînd în multe lucrări unui anume intimism, nu ridică motivele deasupra unor scheme convenționale, mulțumindu-se să adauge la sobrietatea academică un lirism discret și efect decorativ (a se vedea *Portretul soției* din patrimoniul Muzeului de artă al Republicii).

Schițate cu ocazia diverselor peregrinări, mai frecvente prin satele din Transilvania, completate cu unele popasuri în munți sau pe litoralul Mării Negre, peisajele lui Alexandru Popp au fost cu toate desăvîrșite în atelier. De aceea se simte pedanteria perfectării conform unor norme bine gîndite și stăpînite, departe de spontaneitatea notației fugare, efectuată în contact direct cu natura. Acel mod particular de alegere a subiectului și de compunere a imaginilor pe care-l sesizase și fostul său elev, sculptorul și pictorul Ștefan Gomboșiu, se materializa în preferința pentru aspectele autentice, uneori aspre, neidealizate, ale vieții rustice sau ale periferiilor urbane (din Cluj și Timișoara îndeosebi). Fixîndu-și cel mai adesea punctul de vedere undeva jos, formele de relief se desfășurau succesiv pe înălțime, în planuri atent ordonate, încît se realiza impresia de creștere și măreție. Din păcate, tectonica imaginii nu atinge un pronunțat grad de monumentalitate datorită fragmentării formelor în tușe mărunte, distribuite prin ducturi paralele. Sacrificînd monumentalitatea, nu a ajuns niciodată să reliefeze acea grandoare a naturii, surprinsă în dramatica încleștare a forțelor ei stihinice. Pentru astfel de ipostaze era necesară o altă structură a temperamentului.

În schimb, lui Alexandru Popp i-a reușit — într-un mod care-i individualizează intonația în ambianța realității artistice în cadrul căreia a activat — acea senzație de mobilitate, de freamăt al naturii, reflex al permanentei deveniri (*Peisaj*, Muzeul de artă Cluj-Napoca, *Peisaj din Retezat*, colecția Muzeului memorial Emil Isac, *Uliță*, *Fîntîna din curte*, *Peisaj cu case*, *Ruine*, *Peisaj someșean*, *Peisaj cu potecă*, toate în colecții particulare). Nervozitatea tușelor, uneori alcătuind chiar mici reliefuri, conferă suprafeței un dinamism nu lipsit de o anume decorativitate. Dar așa cum în portretistică nu a insistat în direcția unui accent constructiv, n-a urmat, nici în peisaje, calea unei sintetizări în reprezentarea motivelor care le-ar fi accentuat robustețea și forța. A realizat uneori și astfel de ipostaze, simplificînd ritmica registrelor prin amplificarea zonelor de culoare unitară (spre exemplu, *Peisaj din Mănăștur*, colecția Emil Botiș, Timișoara, sau *Ogradă* din colecția Maria și Octavian Fodor, Cluj-Napoca). Nu i-a lipsit nici capacitatea de poetizare a sugestiilor naturii, de unde armonii ce ating un pronunțat grad de simfonizare, volatilizînd vibrația formelor naturale (*Peisaj din parcul Babeș*, colecția Gheorghe Isac, Cluj-Napoca).

Caracteristic peisajului pictat de Alexandru Popp este acea notă de liniște și calm, acea sensibilă reprezentare a respirației naturii, fără a-i forța pitorescul. Frustă, elementară, natura redată în pictura sa sugerează un cult pentru aspectele exterioare, incidentale, pentru acel fior de viață patriarhală, netulburată în molcoma ei curgere de consecințele modernizării. Astfel de imagini reprezintă un corespondent în culoare a acelei lumi evocată de proza lui Slavici și Agârbiceanu. De fapt, trăsăturile literaturii ardelene, intuite și rezumate de Eugen Lovinescu, definesc fericit și creația artistului transil-

vănean: „Puternic determinată de condiţiuni locale, plină de seva ţarinei ce a rodit-o, inferioară desigur, sub raport estetic din pricina unui naturalism prea direct [...], realistă prin tehnică, ea e idealistă prin cuprins, prin felul de a înţelege viaţa ca pe o luptă pentru libertate şi prin fundamentul ei moral"[33].

Atît viziunii, cît şi stilisticii lui Alexandru Pop i se găsesc uşor analogii în tradiţia noastră artistică. Portretele amintesc prin concepţie şi transpunere de universul reprezentărilor lui Alexandru Stahi (1844—1920) sau Sava Henţia (1844—1904), adică împletire de academism şi realism, iar peisajele de creaţia lui Emanoil Panaitescu-Bardasare (1850—1935), Mihail Şerbănescu (1845—1888), Sava Henţia, Octavian Smigelschi, Ion Isac (1885—1950), Andrei Littecki (1880—1953) ş.a., adică naturalism presărat cu vibraţii lirice. Ele se integrau, aşadar, acelei manifestări spirituale care, fără a se ancora în vîltoarea mutaţiilor înnoitoare, a exprimat onest şi sensibil vibraţia autentică a vieţii. O astfel de vibraţie era în acord cu pulsul unei civilizaţii ancestrale, căreia i-au displăcut excesele.

Sub raport stilistic, o concepţie similară în abordarea sugestiilor naturii poate fi urmărită şi-n creaţia pictorilor francezi Jean François Raffaelli (1850—1924), Victor Vignon (1847—1909) sau Auguste Bedier (sec. XIX), a spaniolului stabilit în Rusia, Rubo Franz (1856—1928), maghiarilor Bihari Sándor (1855—1906) şi Ferenczy Valer (1885—1954), a germanului Karl Knapp (1822—1900). Apropiate valoric de lucrările artiştilor străini amintiţi (cu toţii expuşi sau cu lucrări depozitate în patrimoniul muzeelor din ţara noastră), realizările lui Alexandru Popp (originale prin acele inconfundabile armonizări specifice climatului autohton) stau mărturie asupra coexistenţei paralele a diverselor tendinţe. Şi disputa dintre figurativ şi nonfigurativ se continuă, cu sporită intensitate.

[3] Eugen Lovinescu, *Scrieri, I,* E.P.L., Bucureşti, 1969, p. 36.

UN PICTOR CITADIN: EMIL CORNEA

Parcă anume pentru a ilustra destinul precar al micului funcţionar de origine română în epoca dualismului austro-ungar, viaţa familiei lui Gheorghe Cornea ia o alură cvazinomadă. După cîteva fortuite popasuri se fixează pentru un timp (1896—1903) la Marghita, interval în care se nasc cei trei fii: Gheorghe, Emil şi Alexandru. Dintre ei, cel născut la 5 decembrie 1898, Emil (îmbrăţişînd calea artelor) avea să se bucure de o mai largă popularitate.

Copilăria i-a fost destul de agitată, supusă şi ea permanentei peregrinări. În 1903 familia se stabileşte pentru patru ani la Huedin, pentru a fi din nou mutată la Dej, unde rămîne pînă la sfîrşitul războiului. Abia în 1919 revine la Cluj, de unde fusese transferată cu mai bine de două decenii în urmă. Din anii de şcoală (liceul îl absolvă în vara anului 1918, la Dej) îşi va aminti cu recunoştinţă de profesorul său dejean Szopos Sándor (1881—1954) care conducea o şcoală liberă de pictură şi la îndemnul căruia şi-a cultivat gustul, orientîndu-l spre viaţa artistică. Drept urmare, în toamna anului 1918 se înscrie la Şcoala superioară de arte frumoase din Budapesta, unde cîştigă simpatia venerabilului maestru Szinyei Merse Pál (1845—1920). Prin destrămarea monarhiei austro-ungare, se conformează noilor realităţi politice şi în anul 1919/1920 îl aflăm înscris la Academia de arte frumoase din Bucureşti, avînd ca profesori pe G. D. Mirea (1862—1934) şi Fr. Storck (1872—1942).

Dar lipsa mijloacelor materiale îl determină să profite de şansa de a pătrunde în învăţămînt pe baza absolvirii cursurilor pregătitoare de profesori de desen pentru şcolile secundare, desfăşurate la Cluj, în vara anilor 1919 şi 1920. Nu va neglija, însă, nici aspectul pregătirii sale generale. Înscris iniţial (1919) la cursurile fără frecvenţă ale facultăţii de drept, va opta în cele din urmă pentru discipline mai apropiate profesiei: facultatea de litere şi filozofie (1921). Se

află în evidența acestei facultăți timp de mai mulți ani, susținînd examene în fața unor prestigioși profesori ca Sextil Pușcariu, Ion Lupaș, Silviu Dragomir, Nicolae Bănescu, Henri Jacquier, Vasile Bogrea ș.a. A audiat, de asemenea, cursurile lui Emil Isac, Gh. Bogdan Duică, Alexandru Lapedatu, Ion Breazu etc.

Numit la 1 septembrie 1921 profesor de desen la liceul evreiesc „Tarbuth" din Cluj, va întîlni aici — între profesori — pe Victor Cheresteșiu, Ladislau Diénes, Victor Deheleanu și Mark Antal, propovăduitori ai unei orientări și atitudini adînc democratice. Din 1923 se mută la școala normală de băieți, fiind titularizat provizoriu, în urma examenului de capacitate, din anul 1924, și definitiv, cinci ani mai tîrziu. Eliberîndu-se catedra de desen (prin pensionarea lui Pericle Capidan), în 1934 se transferă la prestigiosul liceu clujean „G. Barițiu". Aici profesează (cu pauza determinată de evenimentele războiului) pînă în 1949. Prin dispoziția Ministerului Învățămîntului este numit concomitent profesor la Școala medie de artă plastică (1949—1953) și șef de lucrări (catedra de scenografie) a Institutului de artă din Cluj. Avansat conferențiar, este trecut la catedra de pedagogie (1952—1955) pentru a se stabili în cele din urmă la secția de textile, unde predă desenul, culoarea și compoziția. Se pensionează din motive de sănătate în 1964.

Cercetînd arhiva familiei, am găsit un număr impresionant de conspecte, schițe, cursuri dactilografiate, finalizate în urma unei scrupuloase documentări, dată fiind natura mereu schimbătoare a funcției sale didactice. Pentru a-i defini cît mai aproape de adevăr pasiunea și abnegația din cei peste 40 de ani desfășurați la catedră, vom cita din evocarea unui fost elev al său: „Ca profesor [...] a sădit în numeroase inimi tinere dragostea pentru frumos, exigența calitativă și conștiinciozitatea. I-am rămas întotdeauna recunoscător căci lui îi datorez și eu primele încurajări și îndrumări spre lumea artelor. Prin arta sa în care sensibilitatea s-a îmbinat cu o permanentă căutare a adevărului, a dat un exemplu personal viu și convingător elevilor și studenților săi. A fost un adevărat dascăl, plin de abnegație, dînd tineretului cu dragoste din tezaurul său de măiestrie, gîndire și omenie"[1].

Simțind carențele unei instrucții artistice reductive, Cornea

[1] Virgil Salvan, *Note*, 1971, arhiva fam. Cornea, Cluj-Napoca.

se preocupă atent de lărgirea cunoștințelor și orizontului său spiritual. De aceea, în vara anului 1922 îl întîlnim la Baia Mare, unde avea posibilitate să lucreze după model și sub îndrumarea unor artiști cu experiență din cadrul „Coloniei". Mulțumit de rezultat, va mai reveni aici și în vara anului 1925. Împrietenindu-se cu Romul Ladea, vor efectua împreună o călătorie de studii, în toamna anului 1923, prin cîteva mari centre artistice europene: Budapesta, Viena, Köln, München, Paris. Cornea vizitează Franța și în vara anului următor, profitînd acum de îndrumarea pictorului Anastase Demian, aflat aici la studii. După o familiarizare cu atmosfera din metropola artei moderne, ajunge și la Barbizon. Va reveni în Franța, în 1929.

Nu fără consecințe asupra evoluției sale ca artist a fost înființarea în 1925 a Școlii de arte frumoase din Cluj — celor doi prieteni (Demian și Ladea) adăugîndu-se Catul Bogdan și Aurel Ciupe, cu toții profesori la această școală care a contribuit în mod esențial la modernizarea vieții artistice din Transilvania. Efectul modelator al acestor prietenii se va resimți pe întreg parcursul vieții, după cum o atestă și bogata corespondență care se păstrează în arhiva familiei — cu un plus de consecvență din partea lui Demian.

Prima sa participare expozițională este facilitată de deschiderea la Cluj, în 1921, a Salonului ardelean. Era întîia sinteză artistică reunind 276 tablouri și 30 sculpturi — opera a 72 de artiști aparținînd tuturor naționalităților din Transilvania, care „și-au dat mîna și au contribuit prin cei mai talentați exponenți ai lor să dea o strălucire artistică acestei provincii românești"[2]. Cornea expunea un peisaj, *Stradă la București*, voind parcă să avertizeze asupra unei dominante a creației sale: inspirația urbană.

Cînd, în 1922, se înfiripează „Clubul artiștilor pictori și sculptori", cu intenția de a stimula dezvoltarea artelor prin organizarea de expoziții și deschiderea unei școli de pictură, Emil Cornea este ales în comitetul de conducere al „Clubului".

Intrat deja în conștiința contemporaneității, în 1924, este primit în „Sindicatul artelor frumoase" din România, al cărei președinte era atunci Marius Bunescu (1881—1971). Debutează la „Salonul oficial" din București în 1928, cînd expune două peisaje urbane, fiind prezent și la edițiile din 1930 și

[2] *Un mare eveniment artistic*, în „Înfrățirea", Cluj, 22 februarie 1921.

1931, cu lucrări aparţinînd aceleiaşi sfere a inspiraţiei. Se bucură de o primire favorabilă în cadrul celui de al doilea „Salon al artei ardelene", organizat la Cluj, în 1930. Următoarea manifestare colectivă la care participă este expoziţia artiştilor clujeni din mai 1933, unde Cornea expunea zece peisaje.

Abia în 1939 mai are prilejul să participe la o expoziţie colectivă. „Astra" îşi sărbătorea cel de al 78-lea an de rodnică activitate pentru afirmarea culturală a poporului român şi se împlineau două decenii de la înfăptuirea unităţii naţionale depline. După închiderea expoziţiei, Catul Bogdan îi scria din Timişoara convins că „manifestarea noastră a fost cît se poate de instructivă pentru toţi"[3]. V. Beneş, devenit unul dintre spiritele cele mai clarvăzătoare în viaţa artistică a epocii, considera într-un articol sintetizator că „Prima generaţie de artişti ardeleni (din care făcea parte şi Emil Cornea — n.ns.) au creat o artă românească tocmai pentru că au ştiut să lase sedimentele străine să se depună lent şi din cristalele proprii să răsară o trăire a materiei care să strîngă ca şi la Andreescu şi Luchian, ori numai virtuţi sufleteşti, ori numai elemente formale din largul patrimoniu popular"[4].

Un an mai tîrziu, deşi bunul său prieten Anastase Demian a insistat în repetate scrisori să se refugieze în Banat, unde îi putea asigura o existenţă scutită de griji materiale[5], Emil Cornea se ambiţionează să rămînă la Cluj pe întreaga durată a războiului. Conştient că avea de înfruntat persecuţia şi privaţiunile impuse de „noua ordine politică", simţea însă şi rostul unei activităţi care să se opună nefastelor consecinţe ale ocupaţiei hortyste. Alăturîndu-se forţelor progresiste, participă la întruniri, expoziţii şi alte acţiuni. Se împrieteneşte cu pic-

[3] Catul Bogdan, *Scrisoare* către Emil Cornea, expediată din Timişoara, în 27 decembrie 1939, arhiva fam. Cornea, Cluj-Napoca.

[4] V. Beneş, *Două decenii de artă plastică ardeleană*, în „Gând românesc", Cluj, septembrie 1939, p. 325.

[5] În arhiva familiei Cornea se păstrează un număr important de scrisori de la Demian, multe adresate exact în perioada imediat următoare cedării Transilvaniei de Nord, adică după 30 august 1940. Spre edificare asupra conţinutului oferim cîteva pasaje: „N-ai idee ce bună-i viaţa aici!"; „După cîte sîntem informaţi acolo trebuie să fie foarte grea şi insuportabilă viaţa [...]. Aici dacă ai veni te-ai plasa bine..."; „Te-am aşteptat şi te aştept mereu să vii aici. Cu Cenan n-ai venit şi cît l-am rugat să te aducă..." Ultimul extras aparţine scrisorii expediate din Timişoara în 18 decembrie 1940.

torul şi istoricul de artă Raoul Şorban, spirit de certă orientare democratică, în atelierul căruia se ţineau (începînd cu toamna anului 1940) şedinţele unui cerc larg de studenţi şi intelectuali. La aceste şedinţe luau parte frecvent — alături de studenţi cu afinitate artistică, precum Francisc Păcurariu, Vasile Moldovan, Romulus Hatos, Alexandru Anca, Valentin Raus, Ion Chereju sau Romeo Ghircoiaşiu — comunişti ca Tudor Bugnariu, Teofil Vescan, Korvin Sándor sau intelectuali cu vederi progresiste: poetul Sallamon László, artistul Fekéte Mihály ş.a.

În cadrul acestor şedinţe s-au pus bazele unor viitoare acţiuni culturale. Una din primele manifestări cu caracter naţional-revoluţionar a fost organizarea între 25 ianuarie — 8 februarie 1942 la „Clubul muncitorilor metalurgişti" din Cluj, a unei expoziţii colective de pictură: Petre Abrudan, Emil Cornea, Teodor Harşia, Raoul Şorban. În invitaţia de participare pe care i-a trimis-o Şorban, iniţiatorul expoziţiei, se afirma: „... experienţe felurite cu autorităţile [...] mi-au cimentat convingerea poziţiei noastre frăţeşti şi necesitatea unei comunităţi [...]. Indiferent cu ce şi cîte lucrări, trebuie să expui, dacă nu altfel, simbolic. Din manifestarea noastră va lipsi ura şi făţărnicia, ori gîndurile ascunse. Patru pictori s-au regăsit sub căciula naţiei şi-şi întind mîinile lor spre aceia care au încercată inima de întrebări şi sufletul însetat de repaosul frumosului"[6].

Conducătorii spiritualităţii româneşti din zona cedată, înfiinţînd la Cluj o editură în toamna anului 1942, instituie şi „Colecţia artiştilor români din Transilvania de Nord". Editura era patronată de Emil Haţieganu, iar de îngrijirea colecţiei de artă se ocupa Raoul Şorban. Alături de monografiile dedicate lui Abrudan, Harşia, Şorban, Victor Constantinescu, apare şi cea consacrată lui *Emil Cornea*, 1942, cu un text al scriitorului Valentin Raus.

Un an mai tîrziu, se organizează a doua manifestare expoziţională (31 ianuarie — 14 februarie 1943, în acelaşi sediu). De astă dată participarea era mai numeroasă, la cei patru adăugîndu-se Victor Constantinescu, Augusta David-Jurcă, Aurel Dionisie-Pop şi Ana Ursovici. Intenţia expozanţilor

[6] Raoul Şorban, *Scrisoare* din 15 ianuarie 1942, arhiva fam. Cornea, Cluj-Napoca. Se adresa prin scrisoare, întrucît Şorban era adesea reţinut în Regimentul condamnaţilor la muncă.

— sintetizată în prefaţa catalogului de către Raoul Şorban — era „de a păstra vie conştiinţa artistică trezită la o viaţă palpitîndă, exuberantă, trecînd-o unei generaţii şi mai tinere, spre o cît mai adevărată şi autohtonă desfăşurare“[7].

Pensionat abuziv de către regimul hortyst la 1 aprilie 1941, Emil Cornea se vede nevoit să contracteze o serie de lucrări de factură ecleziastică pentru a-şi procura mijloacele de subzistenţă. În perioada războiului a decorat cu frescă sau a pictat numai iconostasul bisericilor din Baciu (în apropierea Clujului), Lechinţa, Bârsăul Mare şi Mesteacăn — Cluj. Ca o dovadă a aprecierii de care se bucura, amintim de doleanţa locuitorilor din Lechinţa de a le picta iconostasul, exprimată prin învăţătorul Ion Butură: „au spus că numai Dvs. vi-l dau, chiar mai scump, dacă l-aţi face ca la alţii“[8]. Nu ştim dacă a perfectat şi vreo lucrare pentru clădirea nouă a bisericii de zid din Rozavlea, fiind recomandat preotului din sat de către pictoriţa Augusta Jurcă, profesoară la Sighet[9].

Concomitent cu activitatea de creaţie (efectuînd fără remuneraţie şi muncă de scenograf la Teatrul Maghiar din Cluj), Emil Cornea ia parte activă la mişcarea comună a forţelor antifasciste şi antirăzboinice. Astfel, în august 1943, se alătură lui Tudor Bugnariu, Raoul Şorban, Iacob Tis, Gheorghe Giurgiu, Aurel Socol, Aurel Coza, Ion Buzea şi alţi intelectuali progresişti, punînd bazele „Frontului român de rezistenţă democratică din nordul Transilvaniei“ (numit şi „Comitetul român democratic“), „cu sarcini de luptă comună antifascistă, democratică, împreună cu forţele antifasciste, democratice maghiare din nordul Transilvaniei“[10].

După înlăturarea în august 1944 a regimului fascist, văzîndu-şi împlinit idealul pentru care militase cu abnegaţie, Cornea susţine cu toată energia înfăptuirea obiectivelor revoluţiei populare. Consecvenţa atitudinii sale democratice şi calitatea artistică a operei îl impun conştiinţei publice. Încă înainte de reintegrarea Transilvaniei de Nord, conlucrează cu

[7] Raoul Şorban, *Catalogul* expoziţiei pictorilor români din Transilvania de Nord (prefaţă), Cluj, februarie 1943, p. 7.

[8] Ioan Butură, *Scrisoare* către Emil Cornea, 3 februarie 1943, arhiva fam. Cornea, Cluj-Napoca.

[9] Augusta Jurcă, *Scrisoare* către Emil Cornea, expediată din Rozavlea, 17 ianuarie 1943, arhiva fam. Cornea, Cluj-Napoca.

[10] Gh. Bodea, L. Fodor, L. Vaida, *Cluj—Pagini de istorie revoluţionară* (1848—1971), Cluj, ed. Institutul de studii istorice şi social politice de pe lîngă C.C. al P.C.R., sectorul din Cluj, 1971, p. 319.

comisia locală a sindicatelor din Cluj, ca delegat de încredere, ajutînd la organizarea „Sindicatelor profesorilor şi învăţătorilor“, fiind ales (în 1945) ca secretar general. Tot în acest an devine preşedinte al „Sindicatului artiştilor“ din Cluj şi se numără printre iniţiatorii „Sindicatului mixt al artiştilor şi ziariştilor“ din regiunea Cluj („USAZ“). La acest sindicat, în anii 1946—47, a fost vicepreşedinte.

La indicaţia conducerii Partidului Comunist Român este desemnat să organizeze şi să conducă ateneul popular „Nicolae Bălcescu“. A activat la acest ateneu (avînd colegi şi prieteni pe Augustin Alexa, Ion Mesaroşiu, Ion Demeter) pînă în 1948, desfăşurînd o apreciată muncă de culturalizare a maselor. Ca o primă recunoaştere a unei remarcabile activităţi desfăşurată pe tărîm obştesc este decorat cu „Răsplata muncii“, 1947.

Se află între animatorii „Salonului artiştilor plastici ardeleni“, organizat la Cluj, în 1947, cu o largă participare a forţelor de creaţie, aparţinînd tuturor naţionalităţilor. Va fi apoi prezent an de an în expoziţiile colective ale artiştilor clujeni, expunînd adesea şi în capitală. În dorinţa de a-şi diversifica aria tematică, se documentează pe diverse şantiere la Cluj, Zlatna, Aghireş, Ticu, ajungînd pînă la Constanţa, Tulcea, Galaţi, Brăila şi Turnu Severin. Începe să fie pasionat de aspectele peisajului rustic, efectuînd repetate excursii în Munţii Apuseni. Modest şi circumspect pînă la exagerare, nu şi-a organizat nici o expoziţie personală pînă în vara anului 1964, cînd acceptă să deschidă una în urma insistenţelor prelungite ale celor din oraşul Zlatna. Abia în 1972 Muzeul de artă din Cluj-Napoca îi organizează o amplă expoziţie retrospectivă, însoţită de un excelent catalog.

Ultimii ani nu i-au fost prea productivi. Boala nervoasă, care l-a obligat să se pensioneze în 1964 de la Institut, l-a chinuit mult, fiind răpus în 11 mai 1969. Depăşise cu jumătate de an pragul celor şapte decenii de viaţă. A fost regretat de mulţi, fiind iubit deopotrivă de români şi de maghiari pentru sentimentele sale curate, adînc umaniste, vizînd progresul social şi cultural. Scuzîndu-se că nu a putut participa la funeraliile scriitorul maghiar Salamon László va adresa o emoţionantă scrisoare soţiei pictorului, Maria Cornea: „Din cauza bolii nu am putut participa la înmormîntarea iubitului meu prieten [...]. Durerea noastră este cu atît mai mare,

întrucît a dispărut un eminent om şi talentat artist. Prin pierderea lui lumea spiritului s-a împuţinat [...]. Dacă voi apuca să-mi termin memoriile, descrierea acestei prietenii, care s-a legat în cele mai grele timpuri, va avea un loc de cinste"[11].

Creaţia lui Emil Cornea cunoaşte trei etape distincte, atît sub aspect stilistic, cît şi prin sursa de inspiraţie. Prima s-a extins pînă în 1933 şi relevă o accentuată preferinţă pentru subiectele culese în contact cu mediul urban. Este etapa în care pictorul s-a exprimat timid, cu reţinere, fără a-şi pune în valoare întreaga gamă a sensibilităţii. A evoluat lent, fără salturi spectaculoase, dozîndu-şi cu parcimonie eforturile. Deloc prodigios, în această etapă de obsesivă căutare a unei formulări adecvate structurii sale ideatice şi afective, ni se înfăţişează ca un rapsod elegiac al elementelor constitutive universului citadin.

Date importante privind sfera preocupărilor şi calitatea lucrărilor de început ne apar relevate de exemplarele păstrate în colecţia familiei. Cele mai numeroase sînt schiţele în creion şi acuarelă, reprezentînd probe de studiu la Bucureşti şi Baia Mare, notaţii fugare în contact cu oraşele europene prin care a călătorit (1923—1924). Orientîndu-ne după caracterul liniei — directă, lapidară, fără inflexiuni şi sinuozităţi — ne putem convinge de severitatea unei viziuni care-şi repudiază spontaneitatea şi lirismul.

Referitor la peisajele din capitala Franţei şi din împrejurimi, toate datate în anii 1923—24, considerăm utilă o precizare. Aflat într-o documentaţie care nu a depăşit niciodată trei luni este exclus ca acele picturi să fie executate într-un interval aşa de scurt, mai ales că nu avea nici atelier. Aşa cum dovedeşte şi setul important de schiţe în creion şi acuarelă (păstrate de asemenea în colecţia familiei), notaţiei directe aparţin doar acestea din urmă, uleiurile fiind desăvîrşite mai tîrziu. Şi nu toate în anii amintiţi, pentru că ele diferă ca factură stilistică. Finalizarea lor s-a efectuat treptat (mai ales că în 1929 îşi reîmprospătează impresiile), mergînd pînă la limitele anului 1934, cînd descoperă pitorescul peisajului nostru marin. Pînă atunci, tot ceea ce crease şi expusese mai sugestiv, reprezenta peisaje pariziene şi clujene.

[11] Salamon László, *Scrisoare* adresată Mariei Cornea, Cluj, 14 mai 1969, arhiva fam. Cornea, Cluj-Napoca .

Apropiat de momentul în care a fost datat, un *Peisaj din Köln* (în ulei), sintetizează impresiile notate în creion şi acuarelă, la 15 august 1923. Diferenţa dintre modalităţi nu este mare, dominînd aceeaşi abundenţă a liniilor care organizează ritmica segmentelor arhitectonice. Culoarea se păstrează în game stinse, reci, de griuri-albăstrui, cu vagi reflexe roşietice în fundal. Apropiat ca atmosferă este un *Peisaj parizian* (1924), cu acoperişuri patinate, cu aceeaşi impresie de împietrire a formelor într-o statică devitalizată. Griuri de plumb, cu rezonanţe metalice, încurajează senzaţia unui spaţiu cuprins de o apăsătoare solitudine. Dar cea mai tipică lucrare a acestui început de drum în creaţia lui Emil Cornea, o considerăm acel fragment de la *Quai aux Fleurs* (1923/24), acum expusă în galeria naţională a Muzeului de artă din Cluj-Napoca. Suprafaţa este compartimentată în trei registre clare: un prim-plan alcătuit de ritmica orizontală a apei, bărcilor şi malului, urmează grupul compact al caselor, desfăşurat tot pe orizontală şi, în sfîrşit, fundalul de un albastru unitar, vag diferenţiat. Nici o prezenţă umană nu se strecoară în acest spaţiu dominat de tensiunea liniei. Doar în prim-plan culoarea cunoaşte o anume densitate şi vitalitate, în rest apar doar reflexe de gri-verzui, aşternute în pasaje compartimentate simetric, de puternice conture. Pînă şi cerul este lipsit de mobilitate, acea arcuire în alb a norilor primind doar un efect decorativ. Identificabile prin concretul elementelor arhitecturale, peisajele lui Cornea sînt dificil de fixat ca moment, depăşind evidenţa stărilor naturale. Ele cuprind proiecţia interioară a unui sentiment marcat de o vibraţie metafizică.

Dintre peisajele pariziene, un *Pont Neuf* (1923), achiziţionat de Muzeul judeţean „Maramureş" din Baia Mare cu ocazia retrospectivei din 1972, afirmă cel mai edificator triumful liniei în organizarea spaţiului. Surdinizată, culoarea se manifestă ponderat, cu molcome reflexe de ocru-gălbui, ce mîngîie pasajele unor griuri şi brunuri dense. Din nou aceeaşi lumină difuză care se integrează materiei, păstrîndu-se în stadiul unei stinse vibraţii. Lipsită de intensitate, ea nu poate tulbura liniştea şi statica formelor. Într-o altă imagine, silueta catedralei *Notre-Dame* (1923) se proiectează viguros în spaţiu, graţie atît fermităţii lineare cu care sînt delimitate volumele, cît şi unităţii cromatice a monumentului, tratat în armonii sobre de griuri albăstrui spre violet. Pentru a nu concura expresivitatea motivului central al compoziţiei, tempe-

reazã şi respiraţia prim-planului (animat de vagi reflexe cristaline) şi a fundalului, redat în palide nuanţări de albastru, interferat cu vibraţii diafane de ocru-gălbui.

Referindu-ne la lucrările notate de artist cu „1924", considerăm autentică numai datarea acelora care păstrează incisivitatea liniei şi devitalizarea acordurilor cromatice (*Pod peste Sena*, *Le Pont Saint-Michel*). Celelalte, mult mai aerate, mai însorite, vitalizate prin introducerea în monotonia griurilor-albăstrui a unor pasaje de verde sau roşu-cărămiziu, au fost realizate pe parcursul unui întreg deceniu (*Moret sur Long*, *Peisaj parizian*, *Notre-Dame*, *Vedere pe Sena* ş.a.). Mai uşoare şi proaspete, dată fiind şi natura materialului, schiţele în creion şi acuarelă, trădează acelaşi caracter ponderat, de gest distribuit riguros, fără nervozitate şi tensiune.

Mult apropiat ca factură de marinele lui Vermont şi Verona, un *Peisaj din Constanţa*, pictat în 1925—27, aminteşte de aceeaşi estompare a registrului cromatic, cu registre ample de culoare menţinută în acorduri terne, monotone, dincolo de orice vibraţie lirică.

Locuind în Cluj, aproape de Cetăţuie, pe strada astfel intitulată, la nr. 90 (astăzi Dragalina), Cornea rămîne surprins de atmosfera sordidă a cartierului de-atunci, reflex al unor triste realităţi sociale. De aceea, timp de cîţiva ani, îşi va lua ca motiv aspecte ale acestei zone a oraşului de pe Someş, pictînd în multiple variante, din unghiuri diferite *Strada scărilor*. Nimic pitoresc în acea aspră reţea de linii care sfîrtecă necruţător spaţiul. Funcţia liniei este amplificată şi de austeritatea registrului cromatic, cu vagi accente de brun-roşcat, cu umbre şi lumini palide ce evită orice contrast.

Cîtă diferenţă dintre aceste imagini în care nimic nu vibrează (între exemple înscriindu-se şi *Mahala din Cluj* din patrimoniul Muzeului de artă din Tîrgu Mureş) şi freamătul din *Peisaj urban* (1927—28), dăruit de artist sculptorului Ladea, ajuns în cele din urmă tot în colecţia Muzeului mureşean. În această ultimă lucrare linia îşi pierde din acuitate, iar zonele de umbră-lumină se furişează mai liber pe structura formelor. Există chiar o impresie de catifelare a armoniilor, care, dacă şi-ar fi amplificat materialitatea, apropia mult această lucrare de specificul viziunii lui Utrillo. Forţa de a materializa individualitatea unei străzi şi atmosfere se ridică valoric la nivelul unei pînze de Utrillo într-un alt *Peisaj din Cluj* (1932). Înregistrînd specificul arhitectural al

intersecţiei dintre cafeneaua „Urania" şi hotelul „Astoria", Cornea frînge duritatea elementului grafic, conferind umbrelor o picturală vibraţie în griuri-violet, iar luminilor o intensitate, aproape solară. Apare chiar şi un roşu ardent pe clădirea „Urania". Culoarea, în genere, mai densă este investită şi cu funcţie constructivă, contribuind alături de contur la definirea formei.

Adevărată culme a creaţiei pictorului clujean, lucrarea *Strada fericirii* (1932—33) atestă eliberarea stilului de tirania liniei. Inspirat a fost şi unghiul din care şi-a notat imaginea, fixat undeva în josul unei pante. Pornind din prim-plan, curba acuzat tensionată a pantei introduce o notă de tensiune, în spaţiul apăsător, greu de atîta linişte.

În contradicţie cu seninul unui chip blînd, evocînd echilibru interior, atmosfera pe care a cultivat-o pînă acum Cornea, trăda o preferinţă pentru surdina unui spaţiu devitalizat. Intervenţia unui impuls cerebral a secat expresia de pulsul vibratil al vieţii. Accentuat meditativă, evocînd chiar o obsedantă stare de solitudine, această expresie a părut curioasă şi criticului V. Beneş, frapat de absenţa acelei „scîntei a emotivităţii, atît de abundentă în tinereţe". Găsind motivaţie acestei absenţe „într-o atitudine a rezervei", subtilul cronicar al vieţii plastice ardelene va nota în continuare: „Culoarea îndepărtată de corespondenţa sa cu realitatea brutală, are nuanţe de finisare idealizată. E un rezultat al studiului meticulos care ucide spontaneitatea [...], recompensînd însă pe artist prin fixarea operei lui în cadrul unui clasicism senin. Cu toate acestea pictura lui Cornea nu este didactică. Nu se simte ca substrat principiul. Dispune de o sensibilitate curioasă, conştientă, care nu modifică luciditatea raţiunii. Este un fel de stimulent pentru logică. În acest fel văzută, ea nu este un agitator care să dea impulsuri, ci din contră, un element care introduce linişte şi temperare"[12].

Peisajul pictat de Cornea în perioada 1923—1933, urban fără excepţie, îndepărtîndu-se de animaţia străzii, pentru a ne oferi aspra respiraţie a unui zid sau acoperiş, amintea (acolo unde culoarea cîştigă în intensitate) de viziunea lui Maurice Utrillo. Ţinînd cont însă că în cele mai multe „linia reprezintă cofragul pe care se sprijină întreaga construcţie a

[12] V. Beneş, *Pictorul Emil Cornea,* în „Gazeta ilustrată", Cluj, nr. 2, 1934, p. 36.

peisajului [...], înaintea culorii şi a tectonicii corpurilor geometrice"[13], afinitatea cea mai evidentă ce o putem stabili este cu viziunea scenografică a lui Jean Carzou.

Simţind că acest gen de peisaj valorifică doar un aspect al unei structuri temperamentale complexe, Cornea îl va abandona. De fapt, cînd aborda celelalte genuri, nudul sau portretul, culoarea dădea tonul expresivităţii: „Peisajul diferă de portret şi nud. Prin introducerea culorii, fie ca nuanţare a griurilor sau ca ton viu şi plin de lumină, artistul apare cu o mare receptivitate în faţa naturii"[14].

Dar mutaţia în direcţia accentuării factorului senzorial nu s-a efectuat brusc şi radical. Acest dualism între impulsul afectiv şi rigoarea cerebrală coexistă în toată această a doua perioadă a creaţiei lui Emil Cornea, extinsă pînă prin 1945.

Stimulat şi de sugestiile criticii, pictorul îşi lărgeşte considerabil sfera preocupărilor tematice. Incidentale în prima perioadă, rezolvările portretistice alcătuiesc acum o constantă a creaţiei. Un portret al bunicului *Constantin Nasta* recomandă nu numai un fin analist al stărilor psihologice, ci şi un bun modelator al unor forme de o pregnanţă sculpturală. Albul mătăsos al părului circumscrie o fizionomie brăzdată de cute adînci şi arcade proeminente. Construit numai din culoare este şi *Portretul mamei* (1935), reliefînd un bust monumental. Un prim *Autoportret* din acelaşi an este, în schimb, mai convenţional. Într-un realism viguros este pictat şi *Portretul tatălui*. Dar aşa cum *Strada fericirii* reprezenta chintesenţa stilistică a primei perioade, tot aşa cele două portrete de fete, expuse la manifestarea colectivă din 1943, relevă acea culme a portretisticii sale, niciodată depăşită.

Frontalitatea figurilor, cu ovalul feţei şi gîtul prelung, puternic delimitate grafic, cuprind argumentele unei puternice voinţe de stilizare. Fixate în ipostaza unei fascinante imobilităţi, aceste chipuri ilustrează o admirabilă interpretare a sugestiilor hieratismului bizantin. Cu toată prezenţa accentelor lineare (cu un admirabil joc al curbelor şi contracurbelor), formularea frînge rigiditatea aplatizării prin fina infiltrare a umbrelor şi mai ales prin picturalitatea părului mătăsos, ce introduce o notă de lirism şi tandră umanizare. Faţă de un

[13] A. Wojciechowschi, *Arta peisajului*, ed. „Meridiane", Bucureşti, 1974, p. 171.
[14] V. Beneş, *Idem*.

Studiu, anterior realizat, acum dispărut (reprodus în monografia din 1942), cele două portrete apar evident evoluate, marcînd o expresivă simbioză între spiritul stilizării tradiţionale şi pulsaţia autentică a vieţii.

Peisajele acestei perioade depăşesc monocromia, de o tristă respiraţie, întîlnită în peisajele etapei precedente, etalînd uneori chiar o voluptate a culorii, cum o dovedeşte o pînză ca *Stînci la mare* (1934). Atmosfera aduce cu mobilitatea pînzelor lui Jean Al. Steriadi (1880—1956) sau Lucian Grigorescu (1894—1965), prin acea dezintegrare a geologicului sub impulsul luminii. A fost poate o simplă efuziune sub înrîurirea unor pînze a artiştilor amintiţi, întîlniţi pe litoral. Pentru că în restul lucrărilor luciditatea intervine cu un gest ponderator. O dovedesc celelalte peisaje marine, realizate în anii 1934—35, unde masele se ordonează în registre riguros arhitecturate. Cel mai izbutit: *Colţ din Constanţa* (1934), mult apropiat de viziunea lui Marius Bunescu. În toate, culoarea — sensibil împrospătată prin diversificarea tonalităţilor — construieşte şi ritmează dispunerea în spaţiu a motivelor. Lumina integrată în structura pastei îi conferă strălucire şi mobilitate. Se poate vorbi chiar de o neliniştе a tuşelor, prin a căror suprapunere se creează reverberaţii şi simfonizări tonale. Exemplificăm prin peisajul cu *Pomi* seculari, reprodus în monografia din 1942 şi un altul reprezentînd o *Margine de pădure*, din colecţia familiei, pictate în jurul anului 1940.

Apar în această perioadă şi cîteva aspecte ale peisajului rustic realizate prin îmbinarea măiestrită a eleganţei ductului linear cu reverberaţia culorii (*Peisaj de iarnă* — 1935, *Valea Crişului* — 1941, *Peisaj de munte* — 1942, *Lechinţa* — 1943, două piesaje din *Oaş* — 1943). Tratate în limpezimi de ton, umbrele dispărînd aproape complet, imaginile subliniază poezia frustă, cu reliefuri perpetuu ondulate, specifică peisajului transilvan.

Atent elaborate, cu o bună cunoaştere a problemelor de anatomie, dozaj şi proporţii, ne apar şi scenele de gen, pictate în interior. Între ele, cele cîteva nuduri, prin voluptatea formelor (de un senzualism discret, filtrat), amintesc sugestii tardive ale stilului 1900. Influenţa în compunere şi armonizare a lui Demian este de asemenea sesizabilă.

Prezent în cele două sugestive manifestări expoziţionale organizate la Cluj în anii 1942 şi 1943, de energiile artistice româneşti din nordul Transilvaniei, pictura lui Cornea este en-

tuziast comentată în presa vremii. Erau expuse lucrări din ambele perioade ale creaţiei. Tonul calităţii îl dă viitorul scriitor şi eseist Francisc Păcurariu, care apreciază că în creaţia lui Cornea „surprindem un lirism sobru, subtilizat în viziuni reduse cromatic la esenţialitate. E în arta sa o năzuinţă a concentrării [...], un accent de stilizare peste care pluteşte un tremur de linişte, prin puritatea cromatică, chiar şi atunci cînd imaginile se adîncesc în elegiac"[15]. Evenimentul a stîrnit şi interesul presei maghiare. Scriitorul Salamon László considera că „în peisajele sale este interesat în mod special de acele teme care oglindesc din varietatea peisajului ardelean în primul rînd nemişcarea, tăcerea [...], iar dintre culori pe cele care dau nuanţe închise şi melancolice. Celor două portrete de femei, rafinate, adîncite, le este caracteristic întrebuinţarea nobilă a mijloacelor tehnice [...]. Cornea este un artist valoros, serios, interiorizat"[16].

Ritmul intens al construirii lăcaşelor de cult româneşti în perioada interbelică, încurajat de înfăptuirea unităţii naţionale depline, a făcut să sporească şi ofertele de decorare a interioarelor. Înţelegînd chemarea epocii, Emil Cornea contractează şi execută o serie de lucrări (la început, pînă în 1940, numai iconostase şi icoane). Prima încercare de intrare „în atmosferă" o efectuează în 1925, cînd este în corespondenţă cu consiliul eparhial al bisericii din Arada. Nu ştim cînd a început efectiv să finalizeze astfel de lucrări. Oricum pînă în 1934 cîştigase oarecare experienţă, din moment ce se afirma în presa vremii că „Un domeniu în care calităţile pictorului Cornea îşi găsesc locul de valorificare este şi pictura bisericească"[17]. Numărul înfăptuirilor ajunsese (în 1939) la mai mult de opt, cîte nominalizase artistul într-un memoriu de activitate, solicitat de conducerea liceului „G. Bariţiu": „Mănăstireni, Luna de Sus, Agriş, Aghireş, Berind, Topa de Sus, Feleac, Sărmăşel etc."[18].

Încercînd să completăm „eliminările" artistului, pe baza unei liste efectuate de fratele său Gheorghe Cornea, mai amintim de Baciu, Mesteacăn, Bârsăul Mare, Lechinţa, Someşul Rece, Oradea-cartierul Velenţa, Mociu (ambele biserici româneşti), Mureşenii de Cîmpie, Seini, Sînpetru Almaşului, Telciu, Cluj (cartierul Iris) 2 icoane, Feleac (restaurare iconostas), Glod, Dolheni, Mesteacăn-Maramureş, Bîrsăuţa, Romuli, Lunca Ilvei, Săcuieni, Bologa, Poieni, Sîmboleni, Bonţ, Cutca. Din toată această amplă enumerare, doar cîteva au fost executate în intervalul 1945—1949, moment din care întrerupe practica în domeniu. Studiind factura stilistică a acestor realizări, perfect relevată şi de cele două icoane (1939—40) păstrate în colecţia familiei, ne putem convinge de aceeaşi armonizare subtilă a principiilor tradiţiei bizantine cu suflul unei umanizări discrete. Aceeaşi viziune şi modalitate ca în realizările lui Flaviu Domşa.

Cea de a treia etapă a creaţiei lui Emil Cornea (şi ultima) cuprinde intervalul 1945—1966, fiind cea mai prodigioasă. Din lectura catalogului[19] retrospectivei organizate de Muzeul de artă din Cluj-Napoca, în 1972, reiese clar ponderea acestei perioade, mult diversificată stilistic şi tematic. Este epoca unei spectaculoase valorificări a resurselor creatoare.

Entuziasmat de freamătul înnoitor al ţării, de tumultuosul elan constructiv, pictorul clujean încearcă să-l transpună în pictură. Efectuează — după cum aminteam cînd i-am schiţat biografia — numeroase documentări, întorcîndu-se cu un bogat material în care a notat tensiunea şi ineditul faptelor. Schiţele în creion, cărbune, acuarelă, păstrează o vădită notă de spontaneitate şi prospeţime. În schimb, compoziţiile inspirate de animaţia şantierelor au devenit prea aglomerate, căzînd pradă ispitei epico-narative.

Nici în portretistică nu se mai rezumă la modelele oferite de ambianţa familiară, pictînd viguroase portrete de muncitori, nobile chipuri de studente, fetiţe, o *Sportivă*, sugestive portrete realizate scriitorului *Emil Isac* şi acad. *Grigore Benetato* (1955). Dar cele mai evocatoare rămîn portretele soţiei, transfigurată în ipostaze de o cuceritoare delicateţe şi frăgezime. Culoarea, modulată cu rafinament, individualizează fizionomia, dar şi pătrunde cu subtilitate în adîncul afectivităţii. Alteori, depăşind convenţia genului, execută şi cîteva portrete compoziţionale, cu admirabile volatilizări a elementelor vestimentare (*Portret în interior* — 1954, *Portret* — 1957).

---

[15] Fr. Păcurariu, *Note despre arta plastică — cu ocazia expoziţiei colective — Abrudan, Cornea, Harşia, Şorban,* în „Tribuna Ardealului", Cluj, 28 ianuarie 1942.

[16] Salamon László, *Az erdélyi román festök kiállitása Kolozsváron (Expoziţia pictorilor români ardeleni la Cluj),* în „Magyar Nemzet", Budapest, 6 februarie 1942.

[17] V. Beneş, *Idem.*

[18] *Stat personal,* primit spre completare în 6 februarie 1939, un exemplar în arhiva fam. Cornea, Cluj-Napoca.

[19] Autorii catalogului Maria Chira — Livia Drăgoi.

Impresionează, însă, în această perioadă, exuberanţa culorii, pură şi diafană, aşternută în peisaje şi naturi statice. Descătuşîndu-se, Cornea îşi descoperă vocaţia lirică. Un impuls poate să fie determinat şi de contactul mai îndelung cu peisajul deltei şi litoralului. Mai puternic a fost, însă, cel provocat de splendoarea atmosferei rustice. Limpezimea şi claritatea formelor din mediul rustic, scăldate în imensitatea unui verde reconfortant, încurajau mobilitatea contrastelor şi nu surdina degradeului. În Munţii Apuseni, la Stana, Mănăstireni, Răcătău, Bologa, Poieni sau la Borsec, brunul patinat al construcţiilor sau portocaliul solar al căpiţelor se decupau fascinant pe pajiştea unui verde crud, de o extraordinară vitalitate. Pensulaţia devenită mai liberă, spontană, precizează din cîteva tuşe vitalitatea formelor naturale. Expunînd la regionala clujeană din 1957 *Peisaj din Apuseni*, care a şi fost reprodus în revista „Tribuna", artistul apărea complet schimbat şi V. Beneş va consemna în cronica expoziţiei: „Peisajul lui Emil Cornea, calm şi emotiv, de o gingăşie care face să vibreze sensibilitatea pictorului, ne aminteşte (prin contrast) de vechea factură, unde desenul era osatura formelor. Schimbînd rosturile formelor naturale, văzute acum nu prin desen, ci prin culoare, se pare că se stabilizează într-o perspectivă care-l caracterizează mai mult"[20].

Pictînd în direcţia acestei perspective fertilizatoare, care de fapt însemna manifestarea viziunii sale în spiritul unui postimpresionism, aclimatizat specificului tradiţiei noastre picturale, Cornea cîştigă teren şi autoritate în familia coloriştilor. Reuşitele cele mai revelatoare se apropie calitativ de factura pînzelor lui Aurel Ciupe din aceeaşi perioadă. Este posibilă o înrîurire din partea acestuia din urmă, fără a-i sacrifica individualitatea. Alternînd inspiraţia urbană cu cea rustică, Emil Cornea va reuşi să evoce veridic un aspect al climatului transilvan — exuberanţa, exprimată prin scînteierea sevelor proaspete. N-a avut suficientă energie fizică şi imaginativă pentru a reuşi să surprindă şi rezonanţele celeilalte ipostaze şi mai caracteristice — acea sobrietate gravă, de o tulburătoare forţă a materiei. Că i-a reuşit îndeosebi soluţia reliefării primei ipostaze, ne-o dovedesc şi cele două splendide peisaje pictate la Stana (1966, unul în colecţia Ciupe). Economia mijloacelor este remarcabilă: suprafaţa este dominată de reverberaţia unui verde în multiple şi rafinate nuanţări, adevărat imn închinat purităţii naturii în devenirea ei perpetuă. Alb-griul catifelat al zidurilor şi acoperişurilor de la case, prin surdina intonaţiei lor diafane, amplifică prospeţimea verdelui.

Virtuţile coloristului pot fi sesizate şi în naturile statice, rezolvate cel mai adesea prin acea subtilă interferare a luminii cu culoarea. Atunci cînd culoarea pătrunde în intimitatea materiei, forma devine volatilă, iar cînd se păstrează la suprafaţă potenţează intensitatea tonului pur. Integrate aceleiaşi concepţii figurative, aceste pînze respectă identitatea motivului inspirator. O identitate nu brutal naturalistă, ci vag circumscrisă în ambianţa spiritualizată prin culoare. Întîlnim şi în naturile statice suficiente pînze demne de a sta alături de arta durabilă a muzeelor (*Margarete* — 1952, *Flori* — 1956, *Lăcrămioare* — 1957, *Dalii* — 1957, *Crini* — 1958, *Natură statică cu cocoş* — 1958)[21].

Spirit modest, de o delicateţe ce mergea pînă la timiditate, Emil Cornea a ajuns abia la anii deplinei maturităţi să-şi descopere autenticele resurse. Fragil şi vulnerabil, s-a fixat greu şi tîrziu pe făgaşul propriei individualităţi, fiind după dureros de exacta expresie a lui V. Beneş: „Întotdeauna cu un pas înapoi de locul ce i se cuvenea"[22]. Timiditatea, nesiguranţa în opţiuni, a făcut ca pe parcursul operei să apară numeroase lucrări ce nu rezistă exigenţei critice. Ele aparţin fie unui desuet academism (în prima fază), fie unui trist şi sec naturalism (în ultima perioadă).

Cum însă, de-a lungul anilor, nu mic a fost şi numărul reuşitelor de amplă rezonanţă plastică şi spirituală, asupra lor trebuie să ne oprim privirea şi să insistăm. Numai astfel se poate restitui imaginea reală a unui pictor cu un profil particular în ambianţa mişcării noastre artistice.

---

[20] V. Beneş, *Expoziţia regională de artă plastică*, în „Tribuna", Cluj, 21 decembrie 1957.

[21] Toate lucrările amintite sînt reproduse în catalogul retrospectivei din 1972, Muzeul de artă Cluj-Napoca.

[22] V. Beneş, *Idem.*

CUPRINS

Argument pentru un spaţiu plastic transilvan 5

Cap. I. DIN FRĂMÎNTĂRILE UNEI PERIOADE DE TRANZIŢIE 11

Un mare animator şi precursor: Nicolae Popescu . . 12
Realităţi transilvane reflectate în creaţia lui Venceslav Melka 33
Un spirit novator: Octavian Smigelschi 35
Pictorul Flaviu Domşa şi ambianţa culturală a Blajului . 56

Cap. II. DEPĂŞIREA PROVINCIALISMULUI 69

Sătmăreanul Aurel Popp în vîltoarea unor vremuri zbuciumate 70
Alexandru Ziffer şi mediul artistic băimărean . . . 91
Finalitatea umanistă a unor confesiuni patetice: Hans Eder 106
Eugen Pascu — un artist cu disponibilităţi multiple . . 119
Fervoare lirică la Alexandru Szolnay 134

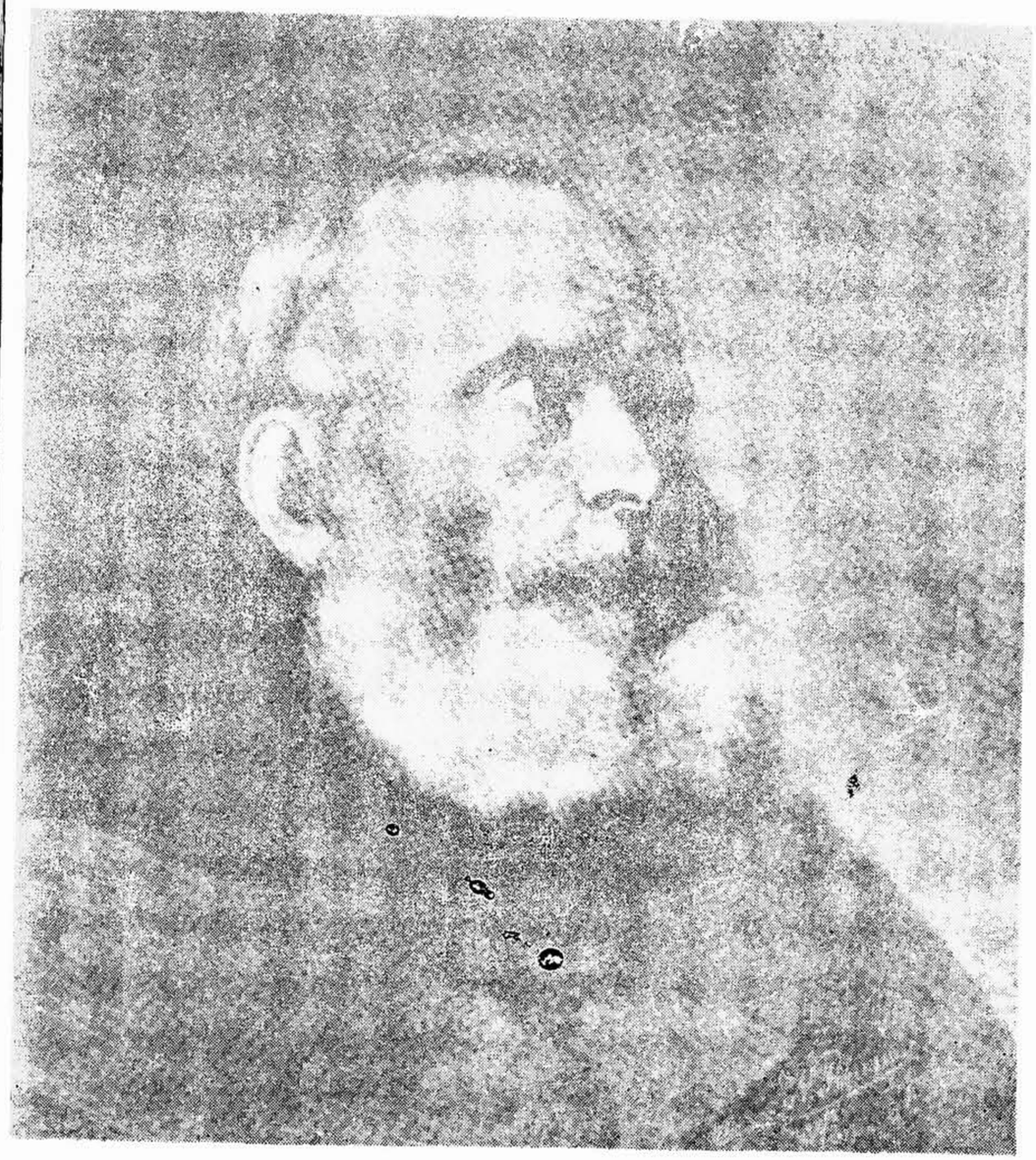
Cap. III. SUB SEMNUL UNOR ÎNRÎURIRI DIVERSE . . . 147

Pictura lui Pericle Capidan componentă integrată realităţii plastice clujene 148
Alexandru Popp sau calmul lucidităţii 166
Un pictor citadin: Emil Cornea 185

Lector: VIRGIL BULAT
Tehnoredactor: CONSTANTIN RUSU

Apărut: 1981. Bun de tipar: 12. 02. 1981. Comanda nr.: 1822.
Coli de tipar: 12,75+32 pl. Hîrtia: velină 65 g/mp. Format: 50×80/16.

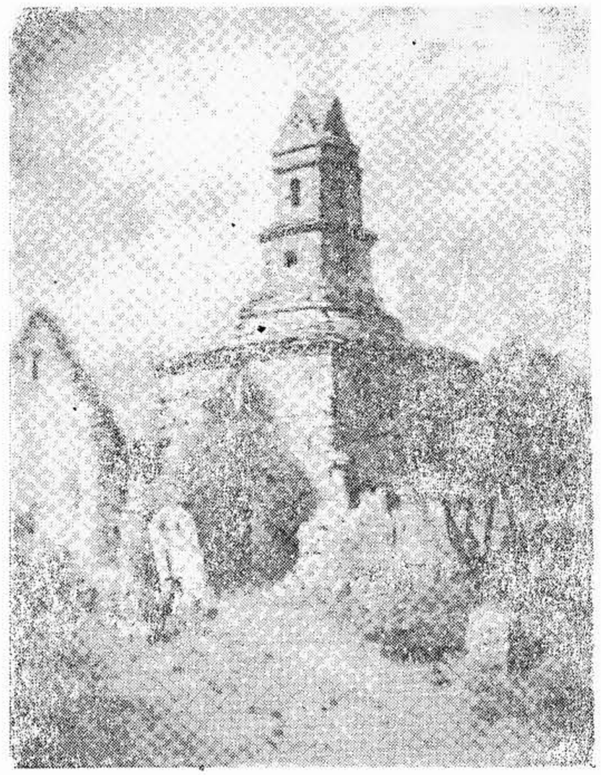
Tiparul executat sub comanda nr. 8
la Întreprinderea Poligrafică Cluj, Municipiul Cluj-Napoca
B-dul Lenin nr. 146.
Republica Socialistă România



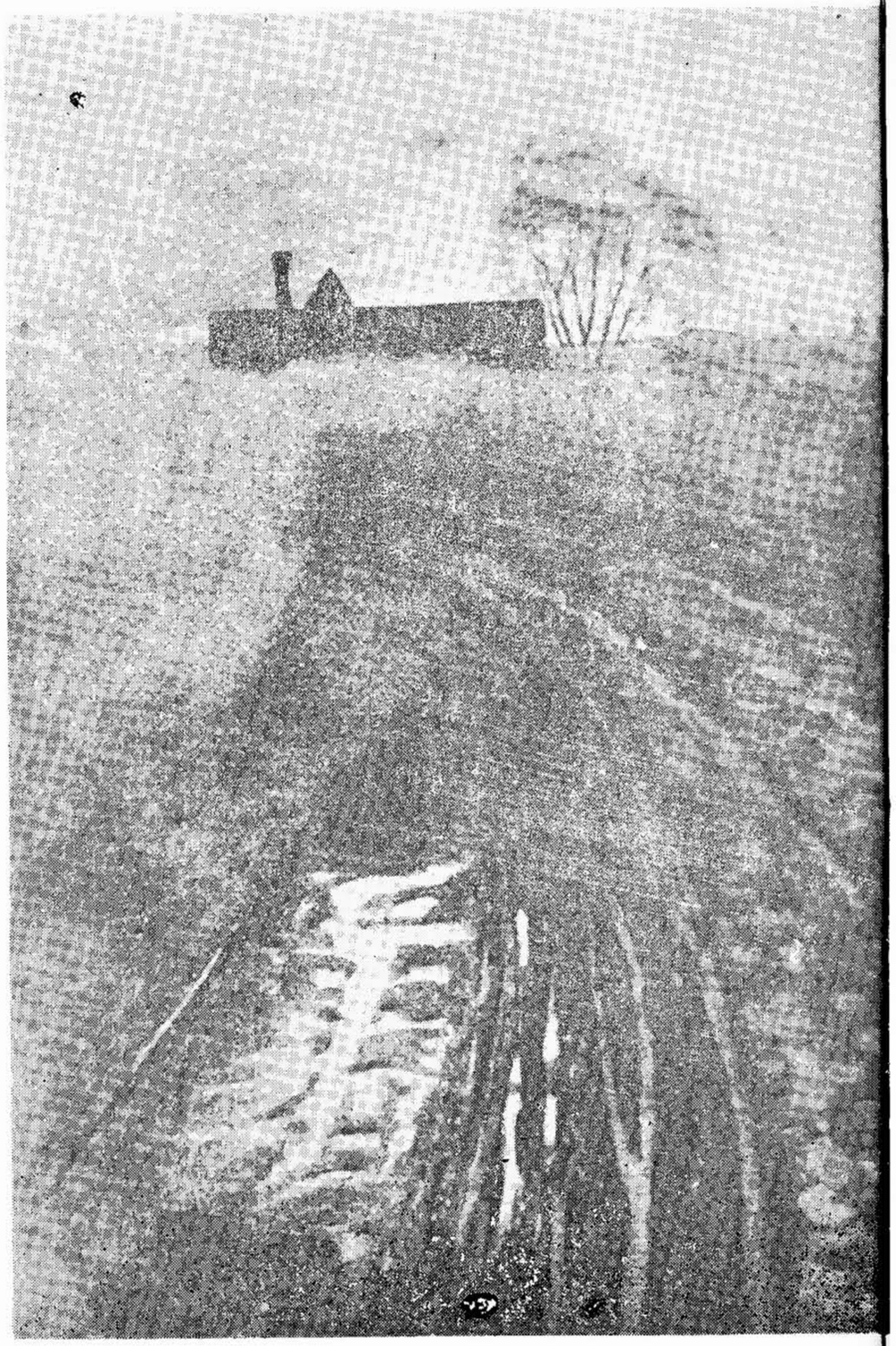
1. NICOLAE POPESCU — Călugăr capucin

2. NICOLAE POPESCU — Compoziție cu figuri

3. VENCESLAV MELKA — Densuș



4. VENCESLAV MELKA — Tîrg

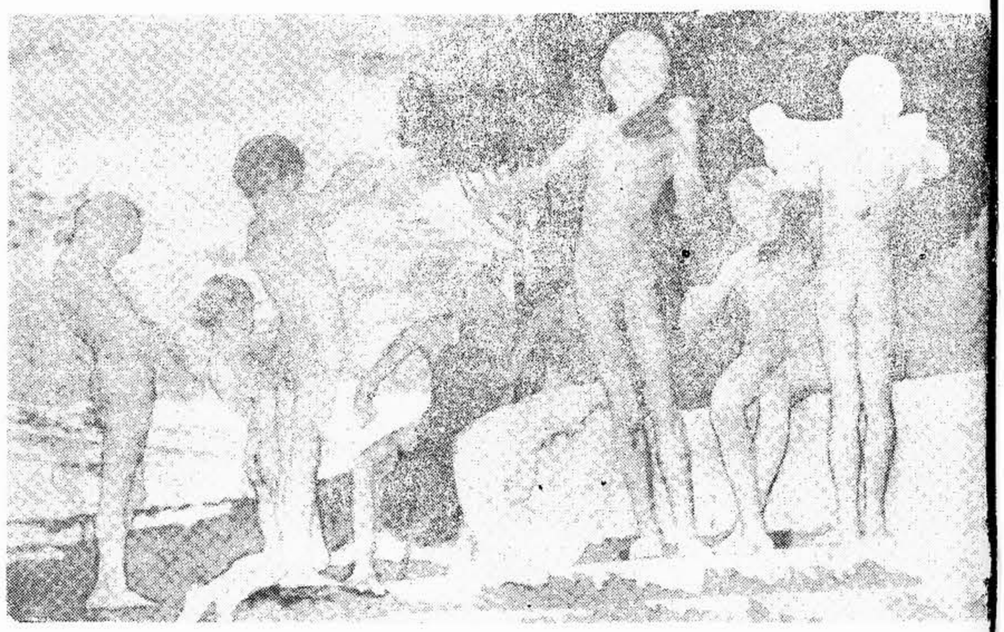


5. OCTAVIAN SMIGELSCHI — Peisaj de cîmpie

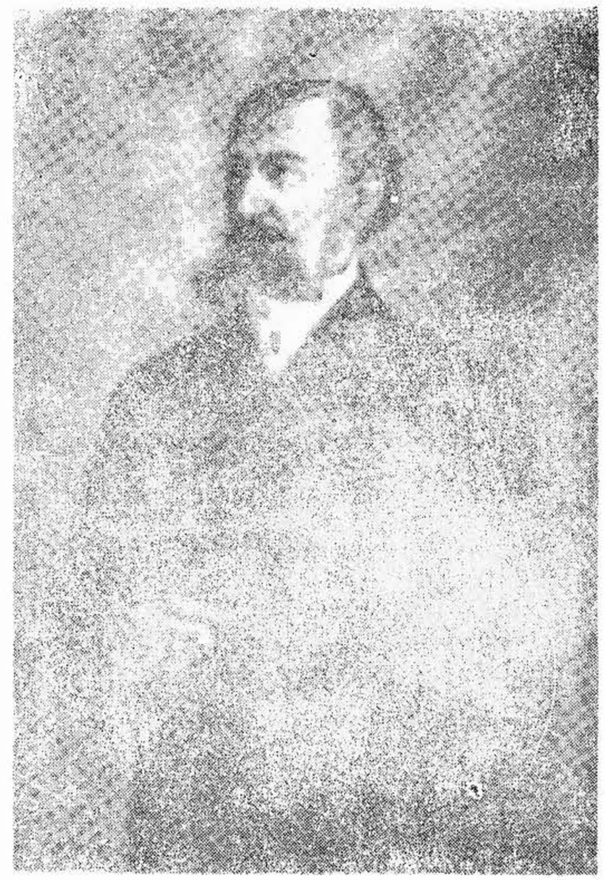
6. OCTAVIAN SMIGELSCHI — Tărani

7. OCTAVIAN SMIGELSCHI — La portiță

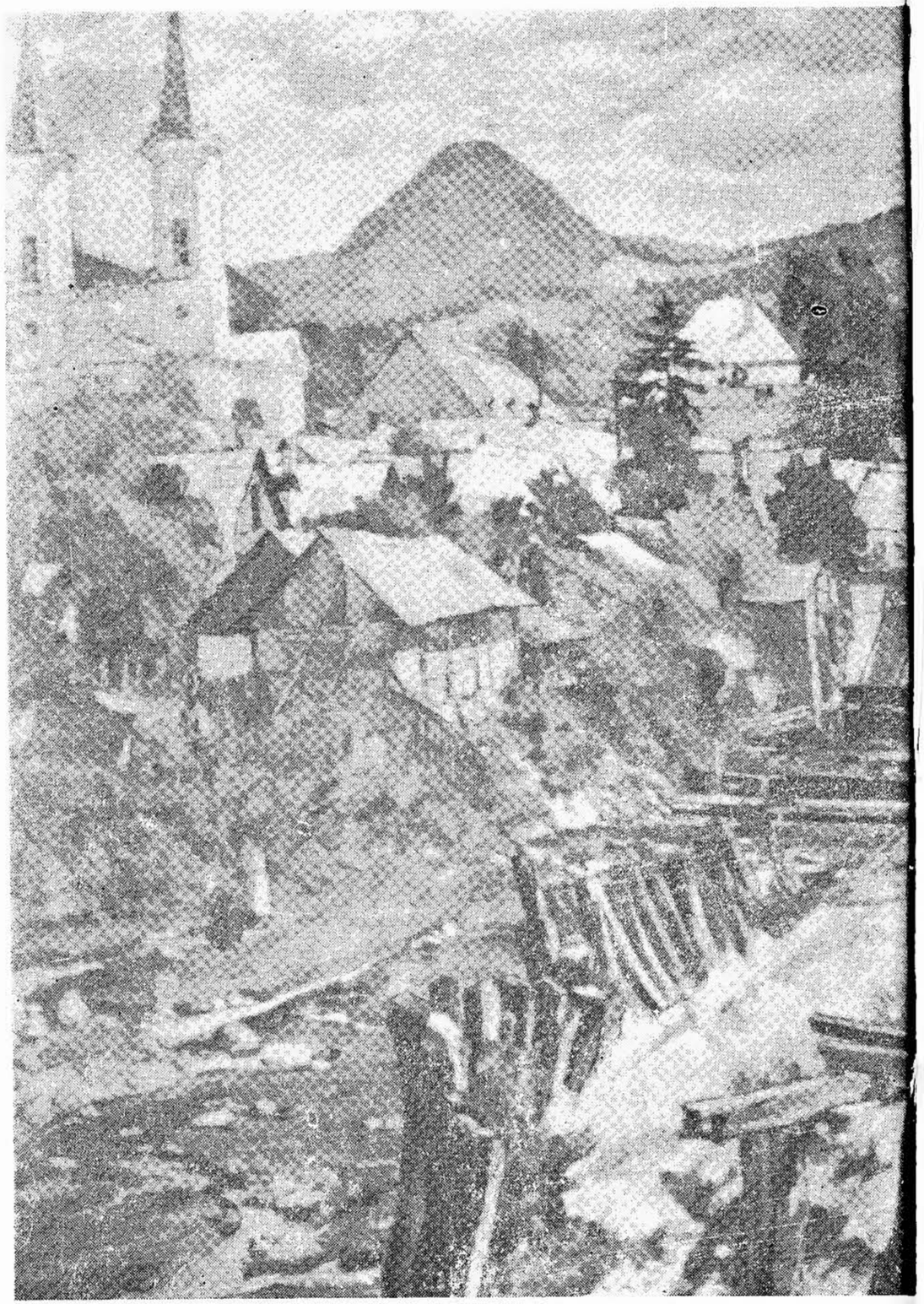
8. OCTAVIAN SMIGELSCHI — cvartet



9. FLAVIU DOMȘA — Gheorghe Domșa



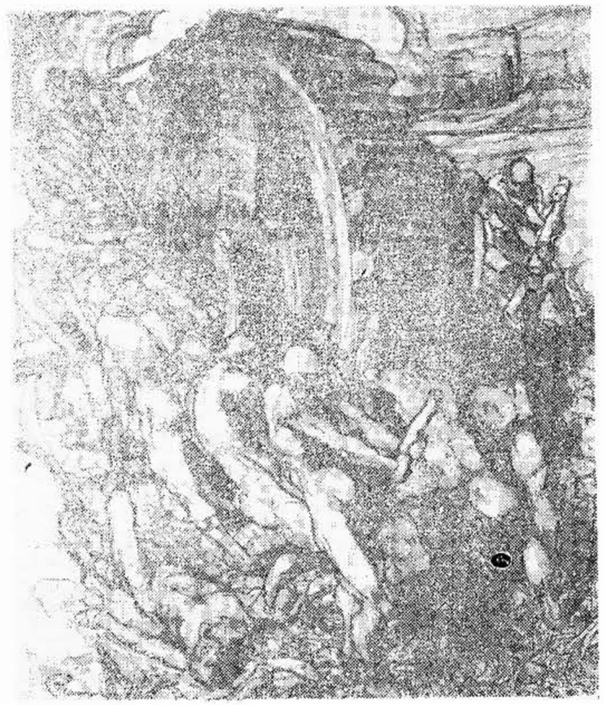
10. FLAVIU DOMȘA — Iacob Mureșianu



11. AUREL POPP — Peisaj din Baia Sprie

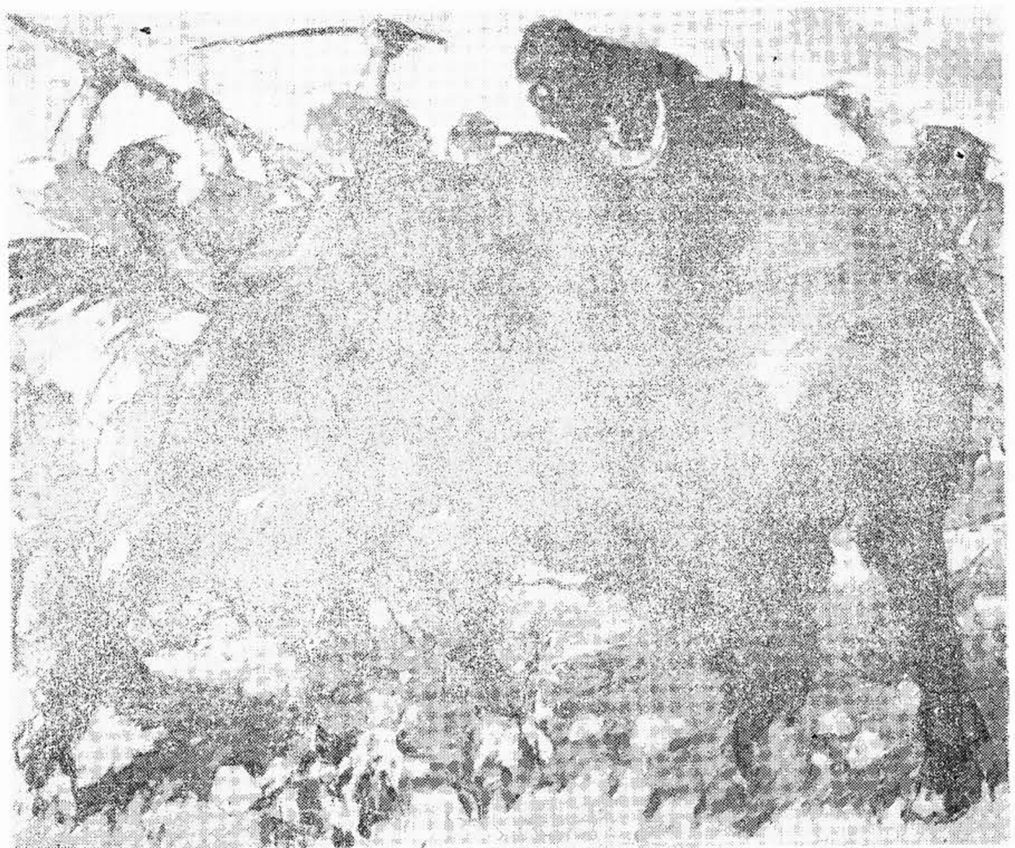
12. AUREL POPP — Mamă cu fetiță

13. AUREL POPP — Atacul

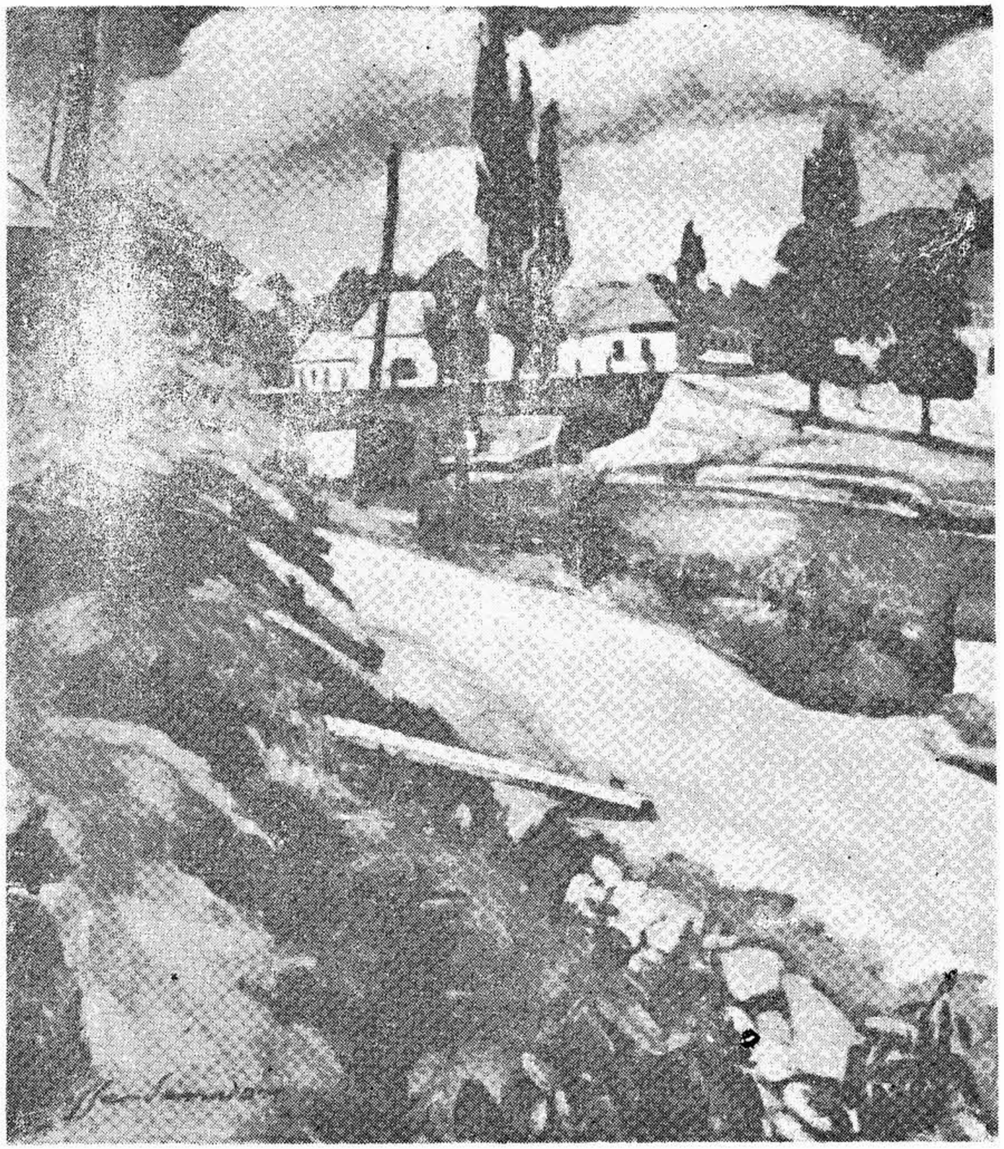


14. AUREL POPP —
Industria capitalistă

15. AUREL POPP — „Şi ei . . .“



16. AUREL POPP — Saci de grîu

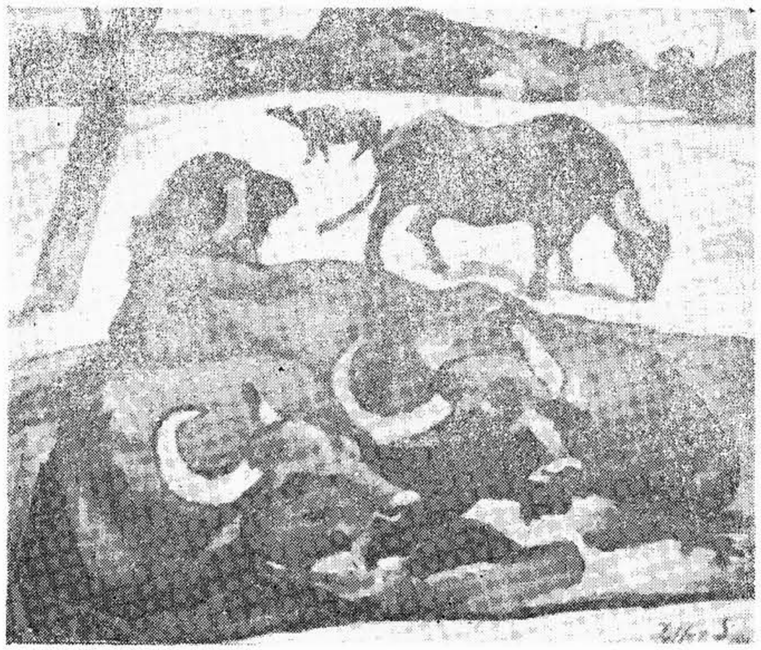


17. ALEXANDRU ZIFFER — Peisaj

18. ALEXANDRU ZIFFER — Ion Minulescu

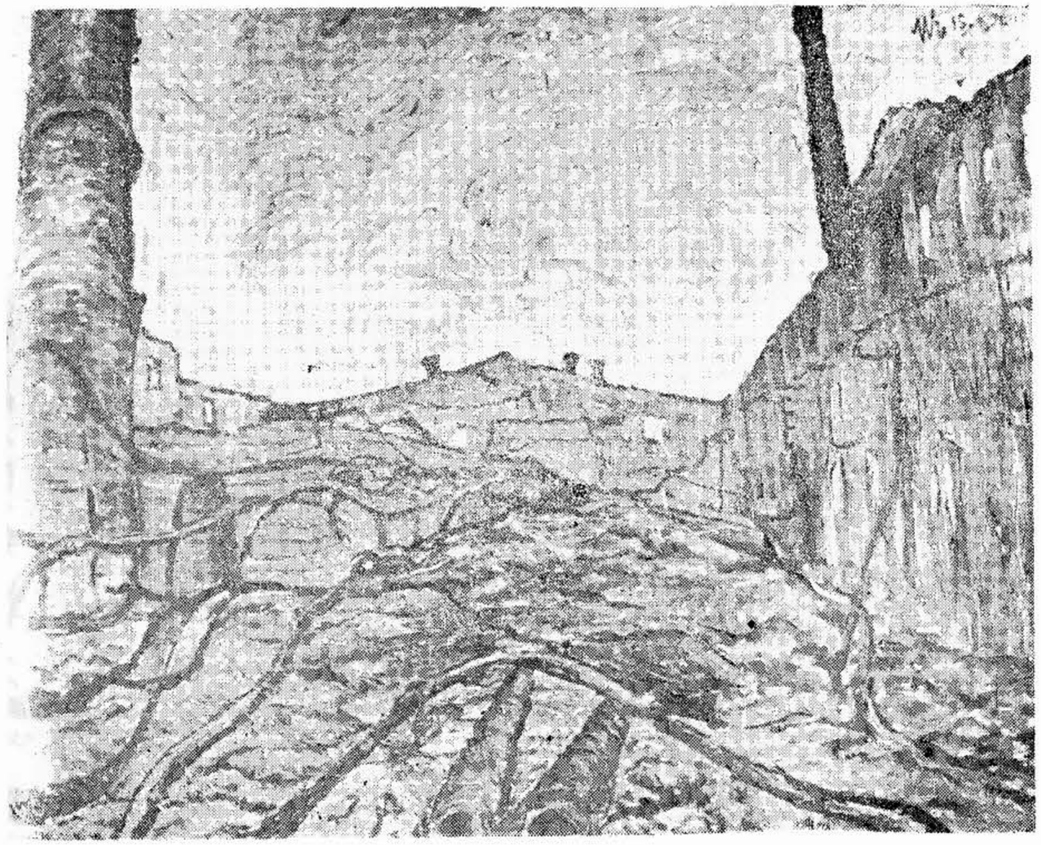
19. ALEXANDRU ZIFFER — Case din Baia Mare

20. ALEXANDRU ZIFFER — Bivoli

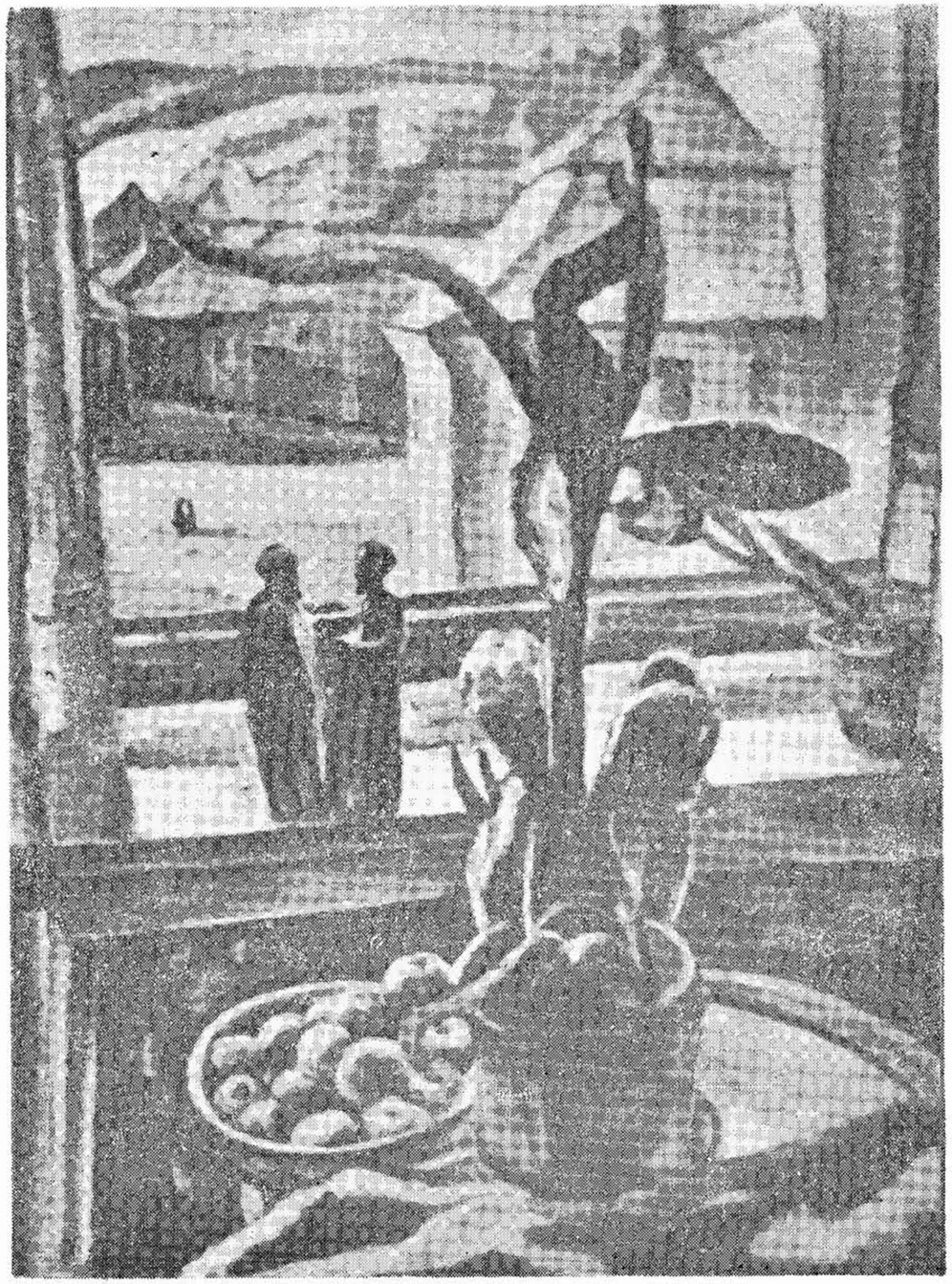


21. HANS EDER — 1915 în Kolomeea

22. HANS EDER — Kolomeea — fabrică în ruine



23. HANS EDER — Îngrozitul



24. HANS EDER — Natură statică cu cactus

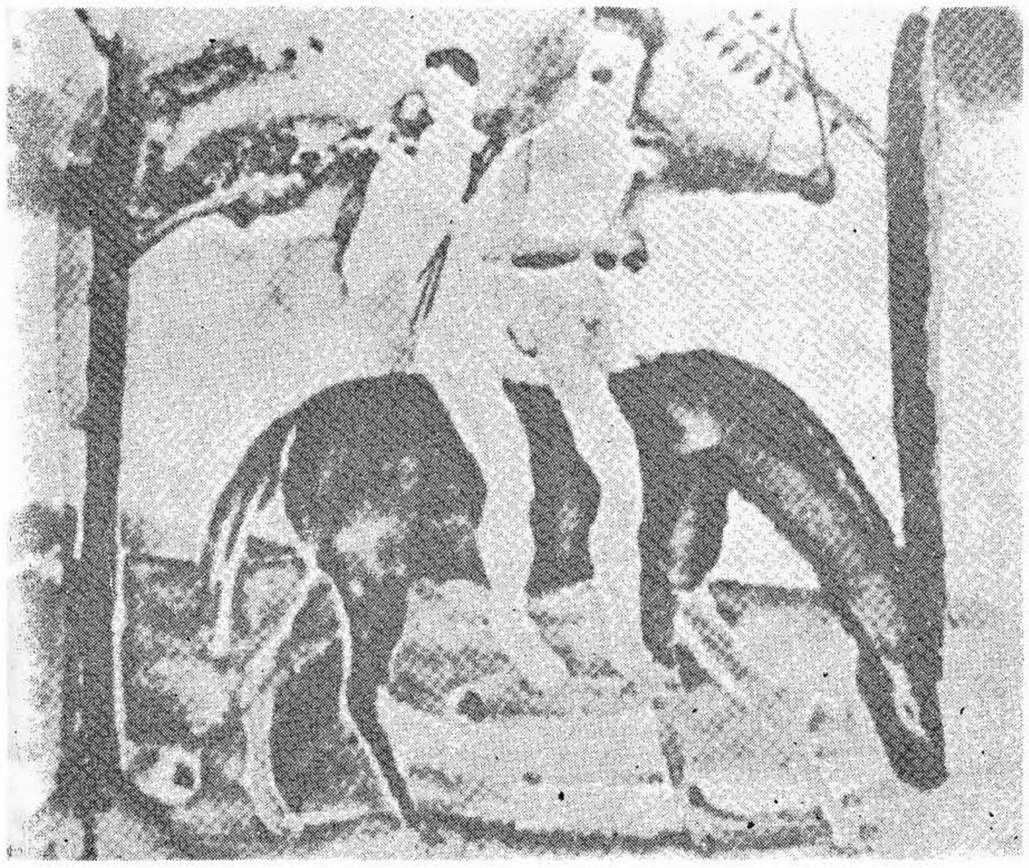
25. EUGEN PASCU — Relief (Cap de dac)

26. EUGEN PASCU — În bucătărie

27. EUGEN PASCU — Maternitate

28. EUGEN PASCU — Cap de expresie

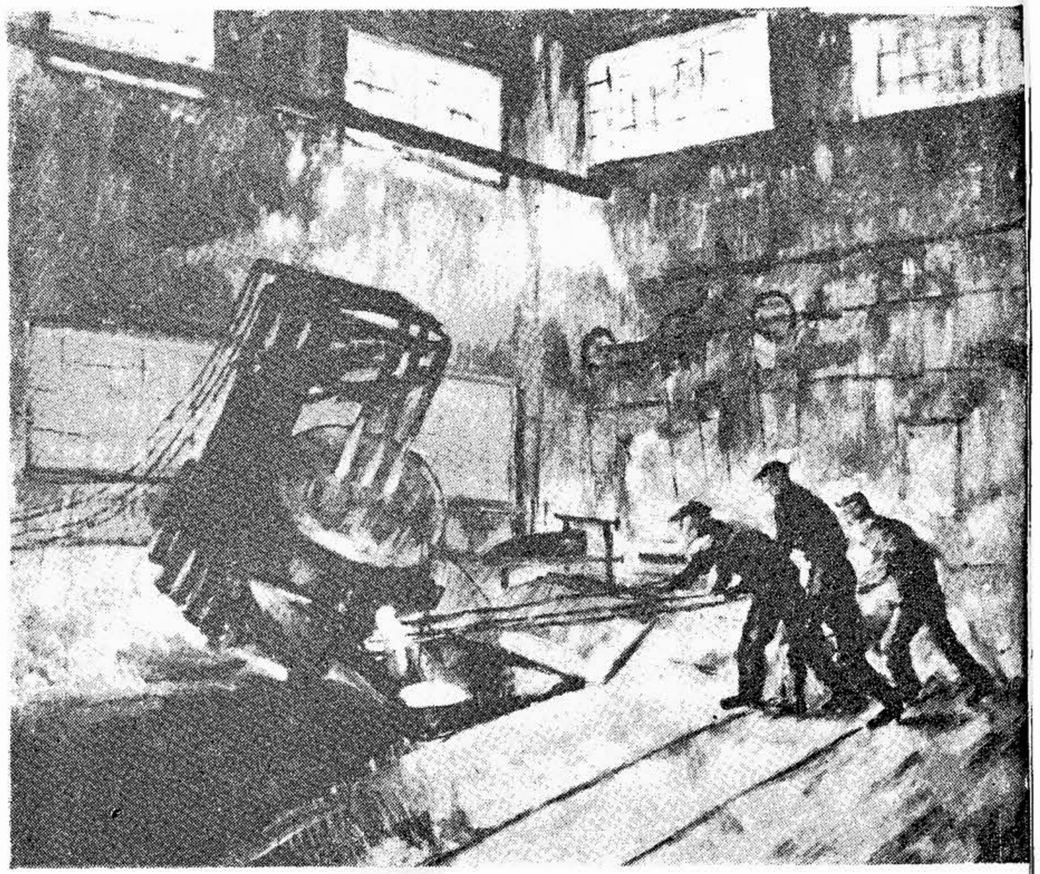
29. EUGEN PASCU — Călăreți



30. ALEXANDRU SZOLNAY — Natură statică

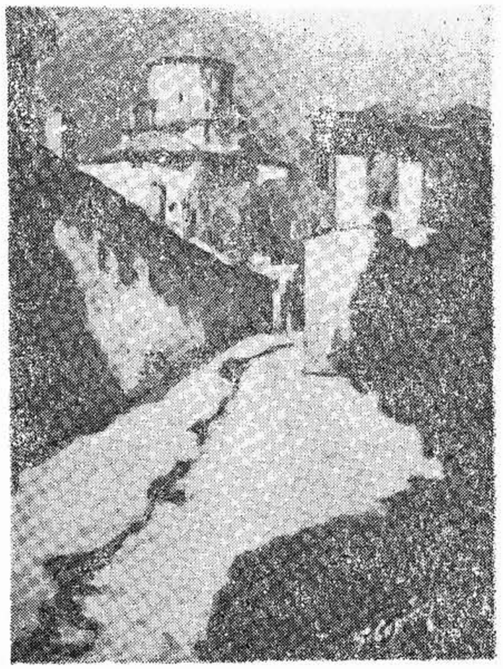
31. ALEXANDRU SZOLNAY — Primăvară la Baia Mare

32. ALEXANDRU SZOLNAY — Portretul scriitorului Kováts József



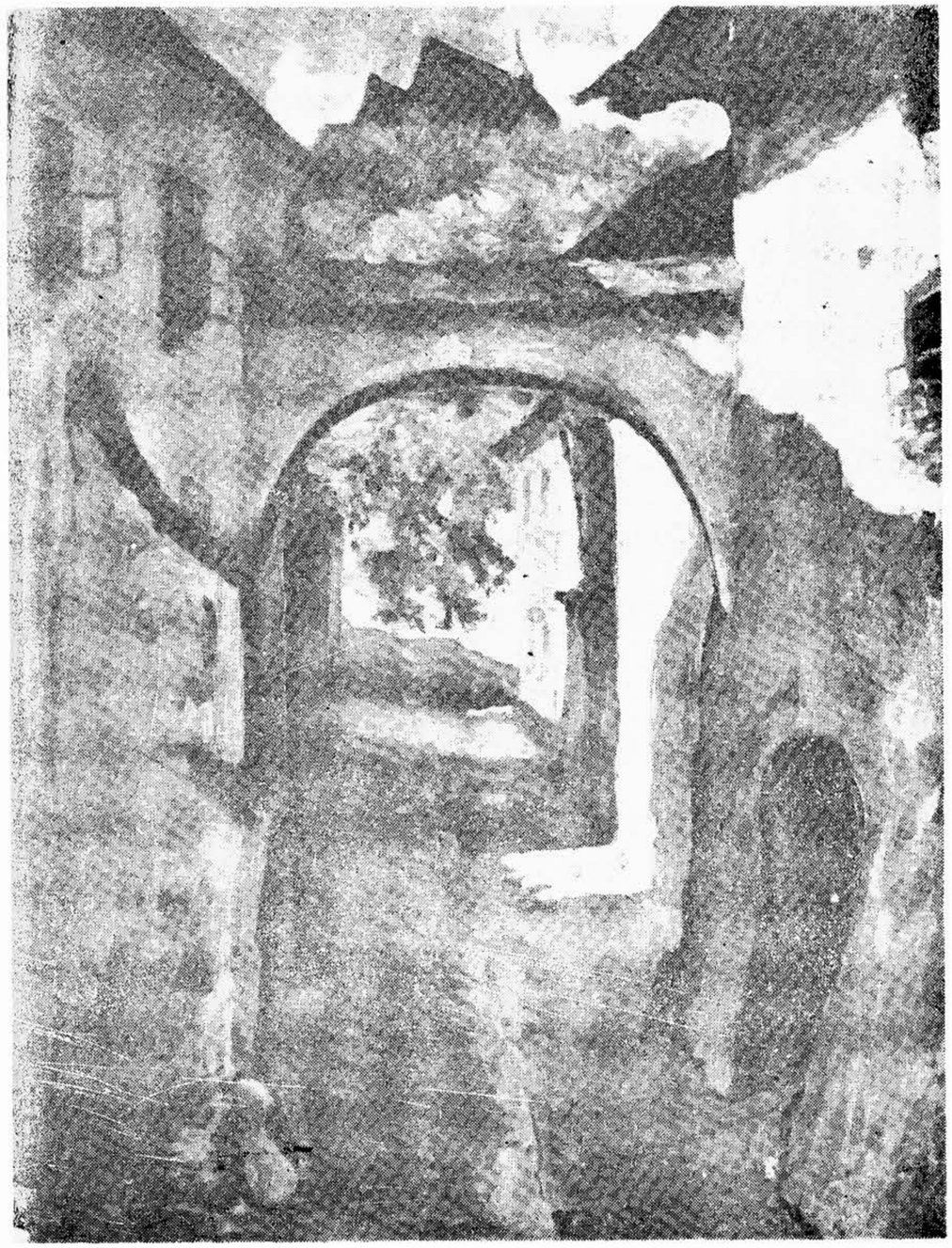
33. ALEXANDRU SZOLNAY — Industria sîrmei

34. PERICLE CAPIDAN — Peisaj din Orient

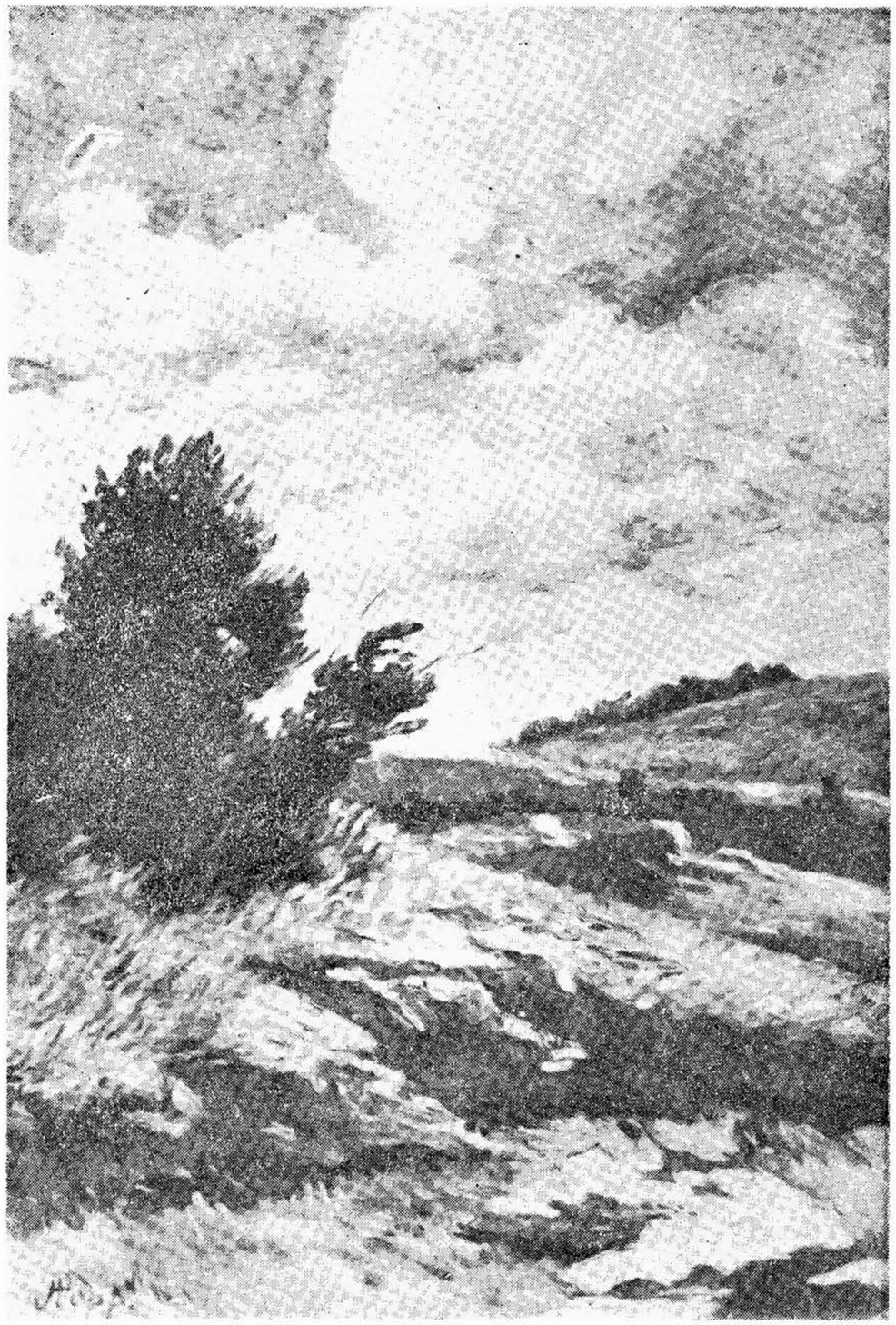


35. PERICLE CAPIDAN — Avarul

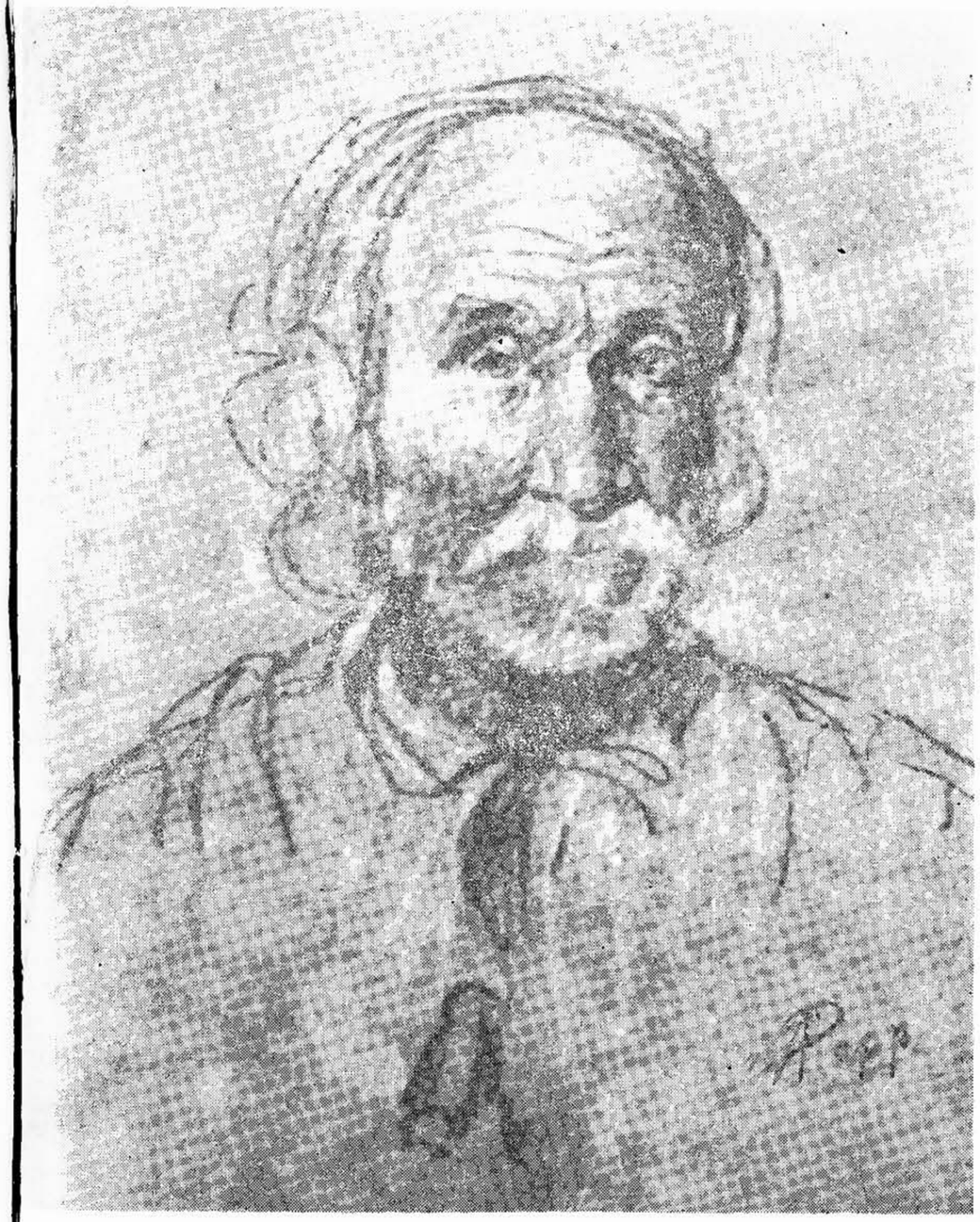
36. PERICLE CAPIDAN — Portret de fetiță



37. PERICLE CAPIDAN — Stradă la Sighișoara



38. ALEXANDRU POPP — Peisaj

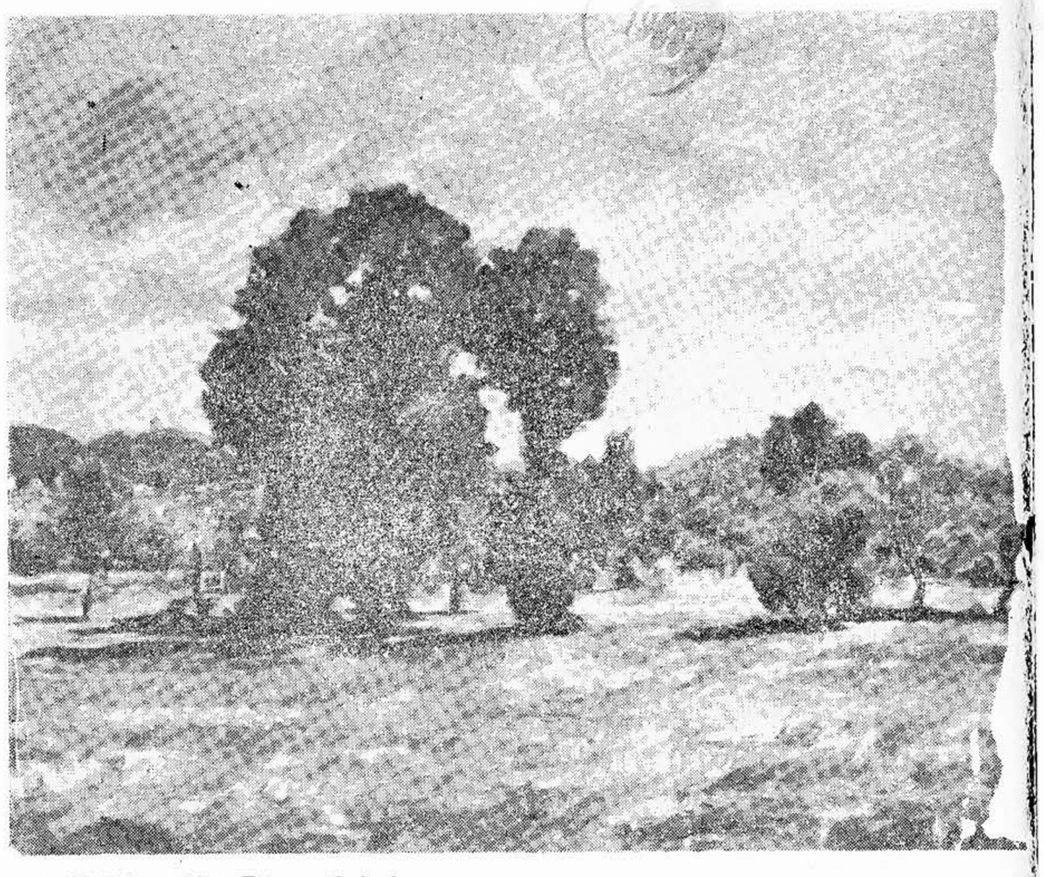


39. ALEXANDRU POPP — Cap de expresie

40. EMIL CORNEA — Studiu

41. EMIL CORNEA — Crini

42. EMIL CORNEA — Stradă la Cluj



43. EMIL CORNEA — Peisaj

EDITURA DACIA

DE ACELAŞI AUTOR:

PROFILURI GRAFICE CONTEMPORANE
Editura Dacia, 1971

JULIUS PODLIPNY
Editura Facla, 1974

MUZEUL DE ARTĂ CLUJ
Editura Meridiane, 1974

NAGY IMRE
Editura Meridiane, 1978

ALEXANDRU MOHI
Editura Meridiane, 1978

PETRE ABRUDAN
Editura Meridiane, 1979

TEODOR HARŞIA
Editura Meridiane, 1980

Lei 10,50